



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
لمسرح التجريبى



من مسرح أمريكا اللاتينية

المسرح المستقل فى الأرجنتين

تأليف: ديفيد ويليام فوستر

ترجمة: عبد الله عبد الله

مراجعة: عبد الله عبد الله

اهداءات ٢٠٠٠
أكاديمية الفنون المصرية
القاهرة

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



من مسرح أمريكا اللاتينية
المسرح المستقل في الأرجنتين

التياترو إند بندينتي في الأرجنتين
(١٩٣٠ - ١٩٥٥)

تأليف : ديفيد ويليام فوستر

ترجمة : عبد الوهاب محمود خضرم
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ ، أمال صغوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للأثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الانجليزي

The Argentine Teatro Independiente,

1930 - 1955

by

David William Foster

Spanish Literature Publishing Company

York, South Carolina

1986

كلمة وزير الثقافة

يملك الإنسان طاقة رائعة هي قدرته على التجريد ، وخلق كتابات مجردة نسيجة وعى تتجاوز الحواس الخمس ، هذه الطاقة هي النى تخلق المجسمات وتفرد الإبداع ، ونقاوم كل أنماط الانحطاط ، أنها مجموعه الفهم والمفاهيم السى تجعل إدراك الإنسان للواقع نفعهم ، بل وتجعله نفعهم من نفسه ومن العالم المحيط به.

والمسكلة فى تصورى أن نجد أسلوب ذلك الاغراب من العالم والواقع الجديد المحيط بنا ، وفى بصورى أيضا أن رؤانا للواقع والعالم نطلب أن نزيل الحواجز السى يغيب رؤيتنا ؛ أى أن نمتلك طاقة الحرية ، فالحرية وحدها هى النى تجعلنا نعرف كسف نرى ، وكيف نتخل ، وكيف نندع.

ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، هو أسلوب للاغراب من العالم ، يحمى حرية المبدع ؛ إذ مفساح الإبداع والسجدد الثقافى لس فى التقليد لأنماط ، بل هو فى صدق المبدع وحرية.

لقد كان علينا أن نسمح هذا المناخ المسحون بالكهرباء ، مفعمن بالامل ، لأننا نعى أننا نضوع ونخدم مصالح وطن ، وهذا الوعى الراسخ هو الذى جعلنا نرفض الاسباعات السهلة ، وندين مساندة السذاجة ، ولا نفع فى شرك التشوش ، والامل لدينا لا يفر فى تلك العفول القادرة على التفهيم الصحيح لمستقبل الثقافة والفن فى هذا الوطن.

هذه هى الدورة النامه لهذا المهرجان ، الذى يحرض المبدع على أن يكون أكثر انفتاحاً ، وأكثر ابتكاراً ، وسعب فنا السهجه وحلصنا من الامتنال للقبليه ، وسنشترنا بالسجدى ، ونزوع منا الخوف من الحرية.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

مسرح امريكا اللاتينية

حقيقة، إن كل ماينكسر خارجنا له رنين في داخلنا، لكن الأدب والفن يعمقان الرنين، ويستولدان سؤال المصير. فهذه القارة-أمريكا اللاتينية- التي تعرضت لانكسارات اجتماعية، وانتكسات اقتصادية، وتشويهات ثقافية، وافتقادات لمساحات من ترابها، وتفتيتات لكيانها؛ نكاد نراها واضحة في صورة رمزية أبتدعتها مخيلة الكاتب «جابريل جارسيا ماركيز» في روايته الفذة «مائة عام من العزلة» وتحديداً عندما يبتلى أهالي مدينة «ماكوندو» بمرض الارق الغامض، الذي يؤدي إلى نتيجة حرجة، هي فقدانهم ذاكرتهم. «فالمريض عندما يتعود على حال السهد يبدأ بنسيان ذكريات الطفولة التي تنمحي من ذاكرته، يتلوها نسيان الاسم ومعنى الأشياء، وأخيرا هوية الأشخاص، وأيضا الوعي بالذات، حتى الغرق في بلاهة بدون ماضى». وفي محاولة أهالي «ماكوندو» للتغلب على صعوبة تذكرهم للأشياء راحوا يكتبون الأسماء على الحاجيات من أجل معرفة ماهيتها وتذكرها. «فبفرشاة مغموسة في الصبغة سجل كل شئ باسمه: مائدة، كرسى، ساعة، باب، حائط، سرير، كسرولة. ذهب إلى الحظيرة والحديقة وسجل الحيوانات والنباتات. بقرة، تيس، خنزير، دجاجة... فهم أنه يمكن أن يأتى اليوم الذى يتعرفون فيه على الأشياء من أسمائها المكتوبة؛ لكن دون أن يتذكروا استعمالاتها، ومن ثم صارت الأمور واضحة، فالورقة المعلقة في رقبة البقرة تعطى عينة نموذجية للطريقة التي كان يناضل بها سكان ماكوندو» ضد النسيان: هذه بقرة، يجب حلبها في كل صباح لكي تعطى اللبن، واللبن يجب غليه لخلطه بالقهوة، وعمل قهوة باللبن. وهكذا واصلوا العيش في واقع متزلق يمسك به مؤقتا بالكلمات؛ لكنه واقع كان ينبغي أن يهرب دون أمل في إمساكه عندما ينسون قيمة الحرف المكتوب».

إن هذه الصورة الإبداعية ذات الحضور الكلى بعمقها النفسى، هي شهادة تكثف

أزمة الذاكرة؛ أى أزمة هذه القارة، إذ تجسد مشكلة الحفاظ على الماضي ؛ بل ومدى الاحتفاظ به، كما تتساءل عما سوف يبقى من أمريكا اللاتينية أمام انتهاكات طرفان النسيان. إنها تطرح السؤال المزدوج للهوية والمغايرة، كنتيجة للتحويلات التي اكتسحت العالم فى العقود الأخيرة، فخيال «ماركيز» المبدع يطرح السؤال الذى لن يعفى منه أحد في هذا الزمن المعاصر .

وفى تصورى فإن شرط المواجهة لا يتطلب الخداع، أو لعبة الخطاب المستتر؛ بل خرق الصمت ؛ إذ جوهر المواجهة الحالية هو «المنطق» الخاص للمبارزة؛ بمعنى أن التحدى هو الذى يعيد الشرف والمكانة والحضور. والخطاب العلنى المتكامل المتلاحم المتماسك، هو الذى يوفر لممارسات المجتمع أن تتخذ شكلا جماعياً؛ يرفض صورته العجز العام فى مواجهة بنية هيمنة النسيان؛ وذلك بالتحدى المكشوف كفعل لتأكيد الذات، بقراءة الصورة الاجتماعية الحقيقية، " وإعادة النظر" بتسمية الأشياء وتحديددها.

لقد تمت مواجهة طاعون النسيان الطاعى؛ ليس بالتعايش معه؛ بل بالوعى به، وبما يؤدى إليه من «بلاهة»، فقد أمسك أهالى «ماكوندو» بشوابتهم، ولو مؤقتاً؛ بالكلمات. وكان عليهم الاستمرار فى ملاحظته، إما بأن لا ينسوا قيمة الحرف المكتوب، أو بأن يجدوا بديلاً من أشكال مواجهة انتهاكات النسيان . وبمعنى آخر ألا تتأكل إرادتهم أمام مرات الفشل. تماماً كما فعل بطل «الحب فى زمن الكوليرا» الذى تمسك بحبه لأكثر من نصف قرن. لقد بقى خائراً، ولكن لم يهجره الأمل حتى أدركه.

فالدعوة الى تسمية الاشياء وتحديددها صار هما اساسيا تواجه فيه هذه القارة نفسها بنفسها، ماهى أمريكا اللاتينية تلك التى تمتلك حالياً خمس عشر لغة هندية - أمريكية ولغة لاتينية هى الفرنسية، ولغتين أوروبيتين غير لاتينيتين هما الإنجليزية والهولندية، بالإضافة الى اللغتين الرسميتين الأسبانية والبرتغالية، و تمتلك ثقافة خلاسية تنوعت مكوناتها حتى واجهتها مشكلة تحديد هويتها...!!... ؟. أىعنى التساؤل الاحتياج الى ما يشحذ طاقة وقدرة جماهير هذه القارة لمقاومة هيمنة طاغية؛ أم أنه يعنى نوعاً من الزهو بالمغايرة. أم أن التساؤل ذاته يسهم فى تكوين ذلك «المفهوم» عن أمريكا اللاتينية ؟ قد يكون ذلك كله أو جزء منه صحيحاً لكن الممارسات البشرية لا تبقى دائماً مغلقة، فحين اجتمع مجموعة كبيرة من نخبة مثقفى

القارة فى «ليما» عاصمة «بيرو» تحت مظلة «اليونسكو» فى محاولة الإجابة عن السؤال لتحديد «المفهوم» كانوا قد أعطوا لممارساتهم معنى ... لقد راحوا يطرحون تساؤلات تمس التاريخ والواقع والفكر؛ وهى مكونات «المتخيل الاجتماعى»، الذى يحوى جملة التصورات والرموز والمعايير والقيم التى تكسب كل مجتمع بنيته اللاشعورية، فهم يرون «ضرورة النظر الى القارة بدءاً من معاصرتها ورجوعاً الى الماضى» وفق منهج يرتكز على فرضية "أن وحدة أمريكا اللاتينية غير قابلة للشك بدءاً من مجمل تاريخها؛ لكنها غابت عن الأنظار خلال عملية تكوين القوميات التى جرت فى القرن التاسع عشر" ويؤكدون على ضرورة "اعتبار أمريكا اللاتينية كلا واحداً تشكله التشكيلات السياسية القومية الراهنة". وقد أسفرت اجتماعاتهم عن إصدار سلسلة من الدراسات تحت مسمى «أمريكا اللاتينية فى ثقافتها»، بقصد البحث عن «مفهوم» القارة كما تبلورها المظاهر الثقافية للقارة. وفى تصورى فإن البحث فى الممارسات الثقافية يعنى تهديداً بالمغايرة وتجديداً للاتصال وتعميقاً للوعى. بل إنه مقاومة حقيقية وشكل فى أشكال المواجهة.

وقد كانت نتائج المؤتمر العالمى الرابع لمسرح العالم الثالث الذى انعقد فى مدينة «كاركاس» بفرنزويلا عام ١٩٧٦، تعزيزاً لاستمرار هذا التحدى المكشوف، والرغبة الحرة فى الانتماء وتسمية الأشياء فى مواجهة منطق نمط السيطرة الذى يقوم على التفيت التام للقارة؛ إذ قرر المؤتمر ضرورة إقامة ورشة لمسرح أمريكا اللاتينية يتحدد هدفها فى وضع أبحاث وتطويرها سعياً للوصول إلى الأشكال المسرحية المناسبة لخلق مسرح يلبي متطلبات ودرجات تطور بلدان أمريكا اللاتينية، وتبنت «اليونسكو» مشروع إقامة الورشة الدائمة لمسرح أمريكا اللاتينية التى تتولى نظرياً وتطبيقياً قضايا ومشكلات المسرح فى القارة، وتعددت الورش المتفرعة وفقاً لمجالات المسرح المتعددة؛ مثل ورشة حول أوضاع المخرجين الشبان، وورشة حول الدراما فى أمريكا اللاتينية، وورشة للمعاهد المسرحية ولقضايا تدريب الممثل، وورشة حول مراكز الأبحاث المسرحية والنشر فى أمريكا اللاتينية؛ وفى تصورى فإن إقامة الورشة التى تعمل على تضمين عناصر الحضارات الثلاث: «الهندية الحمراء، والإسبانية، والأفريقية.» إنما هو تجسيد لخطاب التواصل والتكامل الحضارى بين المكونات الثقافية للقارة، وشكل من أشكال

تسمية الأشياء وتحديد ها .

إن هذا الإعلان الواضح عن التراث المكتوم والملتزم بحلقائه الحضارية، يسعى لتعميق الوعي «بالموزاييك الشقافى» لهذه القارة، كنتيجة لتوحد الإرث الهندى والأيبيرى والأفريقى، كثلاثة فى واحد، وهو إرث يعكس إرادة تأكيد الذات فى مواجهة تحدى الاغتراب الثقافى ، بطرح الخصائص الفريدة التى تتميز بها الشخصية الاتبئية الأمريكية؛ أى تلك الطاقة الداخلية التى تدفعها نحو تكامل ثقافى دائم من خلال الصهر والاستيعاب، وهما مآشكلا هوية الإحساس الوطنى القومى الذى رافق مراحل استقلال بلدان القارة ، وهو الإحساس الذى واجه موجات المهاجرين الأوربيين فى القرن التاسع عشر والعشرين، ولم يسمح باقامة أقليات عرقية تشكل تكتلاته متفارقة وجماعات طاغطة.

ولا شك أن الكشف عن التراث المكتوم من «موقع اجتماعى» أو «مكان اجتماعى» مفتوح للتجمعات، كالمسرح، يتيح إمكانية انتشار إعادة انتاج القيم والمعايير التى يعكسها النتاج الثقافى القائم سابقا بمضمونه التاريخى العام، ويقبل به المجتمع ويستوعبه، وهذا ما يؤكد أهمية الدور الحيوى الذى يلعبه المسرح كأحد «المواقع الاجتماعية» فى مواجهات التحدى؛ خاصة وأنه يقال إن «سندريللا الحقيقية لثقافة أمريكا اللاتينية هى المسرح».

إن الخيال هو وسيلة المبدع «ليقص» الحياة ويطرح رؤيته، وهو أيضا أدوات للعب مع الزمن، كى يصد الموت وكى لا يفقد الإنسان الأمل ، ومثلما كانت «شهر زاد» تروى حكاياتها الخيالية على «شهر يار» كى تصد الموت عن نفسها، فيتراجع الموت كلما تقدم أمام حكاياتها الجذابة، التى تفصل «شهريار» عن العالم المنظور، إلى عام غير منظور، فتلهب خياله فيرجئ قتلها، كذلك فإن كتاب ومبدعى أمريكا اللاتينية بخيالهم السحري وطاقتهم الخلابية فى صياغة فضاءات إبداعاتهم، يدفعون الموت والضياح والانسلاخ الثقافى عن شعوبهم-رغم مأساوية الظروف التى تعيشها مجتمعاتهم؛ إذ فى قائمة ديون العالم الثالث تعد اكثريه بلدان أمريكا اللاتينية من البلاد المدينة-ذلك أنهم يدركون أن ثروة البلدان لا ترتبط فقط ماديا بازدهار

الصناعات، وإنما ترتبط أوثق ارتباطاً بأسقلالها وأمنها، والقضاء على «الأموال السوداء» التي تشتري الضمائر بالرشوة، فتهدد النسيج الاقتصادي والاجتماعي، فيزول العدل، وتتعطل المسؤولية، وتغيب الديمقراطية وتكافؤ الفرص .

ويرافق جهود المبدعين دور السلطات العامة. فرغم أن المنظومة الاقتصادية السياسية في أمريكا اللاتينية مهددة بقانون «التقادم التاريخي» إلا أن السلطات العامة لا تتخلى عن دعم وصياغة السياسات الثقافية تكريسا للهوية ، والتي تركز أساساً على «التكامل والتمازج» باستيعاب وصهر قيم ثقافية متعددة الجنسيات، كما تشدد هذه السياسات الثقافية على توليد الوعي بالحاجة الى اثبات الهوية الثقافية، وتشجع القدرة الخلاقة وتوجهها نحو إعادة اكتشاف القيم التي تنتسب إلى الثقافة الوطنية بشكل خاص في مواجهة هجمة «التأورب» وتنمي الوعي بالمواطنة المسؤولة، وتؤكد على ثقافة ديمقراطية، بتحريك القنوات والقيم والمثل والمشاريع. فقد أقامت السلطات العامة في المكسيك متحفاً للرشوة والفساد، إذ يذهب المكسيكيون خلال عطلة الأسبوع مع عائلاتهم لزيارة هذا المتحف الذي شيد من الشراء المحرم. إن إقامة المتحف نوع من الاحتشاد ضد الفساد، وتأكيد للعقاب عليه، بل تسمية للأشياء وتحديداتها، يمنح الحياة معنى أكبر من أن تكون قطعة لحم ويعنى أن الجسد أكثر من ثياب ترتدى.

كما تؤدي المنظمات الحرة غير الحكومية دورها بمساع تنويرية على المستوى الإقليمي والقاري مثل منظمة *Conciencia* الأرجنتينية، التي أقامت شبكة علاقات مع بقية دول القارة مثل تشيلي، البرازيل، أوروجواي، باراجواي، بيرو، اكوادور، كولومبيا، المكسيك، كوستاريكا، بوليفيا، هندوراس، السلفادور، الدومينيكان، لتعميق الدعوة للديمقراطية، وعقدت عام ١٩٨٧ «مؤتمر أمريكا اللاتينية الأول» ليناقد دور المرأة في تعزيز الديمقراطية ، كما أسفر هذا المؤتمر عن تشكيل لجنة «من أجل دعم وتعزيز الديمقراطية في دول أمريكا اللاتينية» وتوالت المؤتمرات العامة تحت مظلة هذه المنظمة غير الحكومية التي شغلها هم تحديد نموذج تنظيمي على صعيد أمريكا اللاتينية، وتبادل التجارب، ووضع استراتيجيات مشتركة للتربية المدنية. ويمثل هذا النشاط مساهمات منظمة *Libro Libre* غير الحكومية التي تمارس

فعاليتها فى أمريكا الوسطى فى ترويج الشفافة الديمقراطية، وتطوير الشفافة السياسية، والتربية المدنية فى إطار الديمقراطية.

هذه القارة بتجربتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والشفافية الكاملة، تستحق منا الالتفات إليها والحوار معها، وخاصة فنونها وثقافتها الخلاقية المتوترة، الساعية للتكامل، والتي صاغت بشر هذه القارة، وطبعتهم بخصوصيتها، فانعكس ذلك على الابداع والمبدعين خيالاً ولغة، واتسمت إبداعاتهم بطابع «الباروك» الذى أنتج بالمواجهة بين ثقافات وأجناس مختلفة تهجيناً خاصاً. وقد تطور وتجدد حتى أصبح أسلوبهم الشرعى الراهن المتميز، كوليده لوجدان خاص يمتلك رصيذاً من المعطيات الجغرافية والتاريخية المتفردة، شكلت اتجاهات يبحث عن الأصالة، ويواجه الافتقار والنقص. هذا الاتجاه «الباروكى» يستخدم التوفيق، والتنويع والمزاجية، والسخرية والترادف والمعارضة، والطابع الكرنفالى، كما يدرج فى صياغاته الاقتباس المندمج «التناسق». والاستحضار والإخفاء، والحذف والكولاج، والجناس الصحيفى والجناس الاستهلالى، والتكرار والتنافر وانقطاع التجانس؛ ويستخدم اللغة التصويرية والصربية المتعددة الألوان، إنه يسعى للانصهار بإلغاء الحدود الزائفة، ويخترع الألفاظ والتراكيب. إنه يرفض كل تأسيس ويمزج بين كل الأنواع؛ فهو يعكس واقع أمريكا اللاتينية ذات الوجود «الباروكى»، وهو يهدف إلى إعادة هيكلة لغته أو إعادة اكتشاف لغته ذاتها. إنه أيضاً إحدى محاولات «تسمية الأشياء».

لقد واجه مبدعو وكتاب هذه القارة واقعهم القومى باستنفار دائم حائق، فراحوا يبحثون عن الجوهر من خلال الخيال الأسر والفتنازى والمهارة الفردية الفاعلة؛ ففتح ذلك أمامهم آفاقاً من حرية المغامرة الإبداعية الشخصية فى التعبير، وأعاد خلق لغتهم للنفاذ إلى جوهر ماهو قومى. وحررهم من عبء توثيق الواقع والنمذجة والمحاكاة الأمنية للواقع، وفرض القطيعة مع الجاهز والمكرور، ولا شك أن «انقطاع التقاليد» لا يعنى رفضاً تاماً للماضى بقدر ما يعنى إبداعاً جديداً، رؤية جديدة، لست استنساخاً لنماذج، بل هى نتاج جدلى للتقاليد، أى استمرار وتغبر واتساع، واستلهاهم لما لم يندثر بعد من الوعى الجماعى، دون الارتباط بصياغات مشلولة مفلسة نعجز عن أن تجعل

الكاتب يدلى بشهادته أمام عصره، محتفظاً فى ذات الوقت بجذوره ومنتسباً لماضيه. ملتصقاً بجوهرة، مستخدماً مفردات اللغة الخفية متحرراً من القيود .

ولعل الواقعية السحرية *Magic Realism* التى شاعت فى الثمانينيات فى هذا القرن تعد إحدى تجديدات كتاب هذه القارة، حين انطلقت إبداعاتهم -كما عند «جابريل جارتيا ماركيز» و «اليخو كارنيتر» و «رينالدو أريناس» و «دانييل مويانو» وغيرهم - تحاول إدراك جوهر الواقع المتحول، والعثور على وسائل إبداع جديدة للتعبير عنه، فقد رأينا أعمالهم تحمل غرائب ومستحيلات تجاور وتتداخل مع تفاصيل الواقع المألوف، حيث يمزج الواقع بالفانتازيا بالأسطورة بصور من عالم غير مرئى؛ حتى شكل كل ذلك واقعاً سحرياً مختلفاً له جمالياته الخاصة، وهو يسعى لانتهاك الواقع الراهن وتجاوزه، ويتمرد على بنيته وجمود منطقته، ويسخر منه ويسأله، ويرفضه ويتحداه.

وتيار التجريب الراهن فى مسرح أمريكا اللاتينية يسعى لذات الهدف، إذ يرفض كل أسس الطمأنينات الخادعة التى يوفرها اجترار الأنواع الفنية التقليدية، فينسف تلك الأنظمة بمعاييرها الاصطلاحية ولا يتستر عليها، ويتبنى مغامرة الاختلاف، ويطرح منطق التشابك، ويخترق ثوابت الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية، ويجرب مدى مطاوعتها للامتزاج، ويستوعب أشكالاً تعبيرية «فوق - أدبية»، فيهز التقاليد الفنية ويجادلها ويضعها فى حالة استنفار، ويجبرها على أن تتخلى عن مرجعيتها المستقرة، ويخلق الانتظار واللاوثوق، يركز على الواقع لكنه لا ينقله مقيداً به، بل بسلك كل دروب الحرية. إنه ببساطة يمارس التجاوز إنقاذاً للإبداع.

حقيقة إن الأرجنتين وتشيلي والمكسيك تعد المراكز المسرحية المشعة، لكن الحركة المسرحية التجريبية فى بلدان القارة تحتضن العديد من التجارب المتنوعة. فإن كنا نجد «مارتا مبنوخن» فى «بونيس أيرس» تمارس تجاربها فى تقديم العروض المسرحية التى تشحب فيها «الكلمة» كعنصر أساسى للدراما، ويتقدم عليها عناصر العرض الأخرى؛ فعلى الجانب المواجه نرى تجارب «ألفريدو رود ريجث ارباس» فى الأرجنتين تعيد الى «الكلمة» قيمتها، فيخلق بنيات مسرحية تتخذ من طريقة الالتقاء الشكلية أساساً

لتقديم نص «قصصى».

وتفتersh إبداعات التجريب ساحات المسارح فى بلدان القاره يقودها نخبه من المبدعين نظرح بعضا منهم. فمثلا نجد فى «الارجنتين»

«اجوستين كوزانى *Agustín Cuzzani*» و«اوسبالدو دراجون» الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى دورته السابعة، و«داكيرو ساينث *Saenz*»

و«روبرتو كسا *Roberto Cossa*» و«ريكاردو تالسنيك *Ricardo Talesni*»، وفى المكسيك «اميليو كاريا بيدو *Emilio Carballido*»

و «خورخى ايبارجو ينجويتيا *Jorge I barguengoitia*»، وفى تشيلى

«خايمي سيلبا *Jaime Silva*» و«ايجون فولف *Egon wol FF*»

و«كارلوس سولورثانو *Carlos Solorzano*» وفى كوبا

«خوسيه تريانا* *Jose Triana*»، و«هتكور كينتيرو *Héctor quintero*»

و«خيسوس ديات *Jesus Díaz*» و«انطون أرقات *Antón Arrufat*»

وفى البرازيل «خورخى اندرادى *Jorge Andra de*»، و«الفريدو دياز جومز

A Ifredo Días Gómez» و«ادوفالدو فيانا *O duvaldo Viana*»، وفى

السلفادور «منين دسليال *M.Desleal*»، وفى كولومبيا «انريكى بونيا فنتورا

Enrique Buenaventura»، الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح

التجريبي فى دورته السادسة.

وتجارب هؤلاء المبدعين المتنوعة تسعى للانفلات من القواعد والصبغ المكرورة، سواء

* ترجم أ. فتحي العشرى الى العربية مسرحيته "ليلة القتل"

فى البناء المعمارى للمسرح، أو فى علاقة الجمهور بالمثلين، أو هيمنة فكرة «الوهم بالواقع»، أو سيطرة البناء المرتكز على «الحكاية»، أو جبرية الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية والفنية.

هذا الإبداع الجديد ترافقه حركه نقدية تصدر عن حساسية فنية تعتمد على القراءة الاستشفافية لتضى تلك الإبداعات ، من أشكال ورموز، وعلاقات بين رموز ، فتكشف عن طاقتها، أى تضى ماهو جوهرى وكامن فى الإبداع، فيصبح النقد مغامرة دائمة لفك رموز العالم الإبداعى ، تجعل من علاقته بالعمل الفنى تجربة حية وفريدة.

وانطلاقا من أن الخيال لا سكن ويبحث دائما عن المعنى، ويجعل الوعى يلاحق المعانى ليمتلئ وجوده ، إذ المعنى هو الذى يخلق الوجود ، فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى بحثه الدائب عن تيارات الإبداع التى تحرك الثقافات ، والتى تتجسد فى طرائق التعبير والآثار الفنية، لاثراء الحركة المسرحية المصرية، فإنه يطرح فى هذه الدورة الشامنة مسرح أمريكا اللاتينية، كموضوع لندوته الرئيسة التى يشارك فيها مبدعون ونقاد من أبناء هذه القارة، يقدمون رؤاهم وتجاربهم وهمومهم، وإلى جانبهم مجموعة من المبدعين والنقاد من أوروبا وأمريكا والعالم العربى يتناولون إبداعات مسرح أمريكا اللاتينية وكيف يرونه.

وقد قامت إدارة المهرجان فى إطار إصداراتها بترجمة ستة كتب ضمن مجموعة مطبوعاته هذه الدورة، تتناول جوانب من مسرح أمريكا اللاتينية، قام بترجمتها نخبة من شابات وشباب مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وهى «المسرح الجديد فى كولومبيا» تأليف جونتالو ارسىلا، و«المسرح الشفهى التمثيلى» تأليف فرانثيسكو جارتون، و«مسرح أمريكا اللاتينية» تحرير مجموعة من الباحثين، و«نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية» تأليف الفونسو دى تورد وفرناندو دى تور، وكلها بأقلام أبناء هذه القارة، بالإضافة إلى كتاب «المسرح المستقل فى الأرجنتين» تأليف ديفيد ويليام فوستر، وكاتبه ابن وجدان وثقافة مغيرة ، ثم مجموعة من إبداعات مختارة لمسرحيات معاصرة من هذه القارة.

وتظل الحركة المسرحية المصرية بمدينة بالفضل للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الذى ضح به شحنات إبداعية اندفعت تغير إيقاع الحياة المسرحية المصرية والعربية، بحثا عن التفرد وإيماننا بأن الفن ليس هو الجمود، وإنما هو المقذوف خارج المألوف والمعتاد، الذى يؤجج الحياة، إنه ليس خطاباً أو مقولة فكرية.

أ.د. فوزي فهمي

رئيس المهرجان

أُجريت هذه الدراسة وفقاً لمنحة عام ١٩٨٢ من برنامج المنح الصيفية بهيئة المنح القومية للدراسات الانسانية.

نُشر الفصل الثانى من هذا الكتاب فى صورته الأولى بمجلة مرجع مسرح أمريكا اللاتينية Latin American Theatre Review.

واستخدمت اجزاء من الفصل الأول فى مدخل حول آرلت Arlt، بالموسوعة النقدية للدراما العالمية Critical Encyclopedia of World Dram.

ونشر الفصل السادس أول ما نشر باللغة الاسبانية فى "سجلات الادب الاسبانى الأمريكى" Anales de Literatura Hispanoamericana.

اختيرت هذه الدراسة كإحدى الدراسات العشر التى دعمتها اللجنة المثوية التابعة لجامعة أريزونا

The Arizona State University Centennial Committee.

المحتويات

١	فاتحه
١٣	- الثقافة الشعبية كوسيط بين الفنتازيا والواقع فى "ثلاثمئة مليون" لآرلت
٣٧	- الجزيرة الخالية والمسرح التعبيرى عند آرلت
٥٥	- أسلوب التغريب فى مسرحية "جميل التسعمائة" لصمويل إيشيلبروم
٧٧	- سيمولوجيا خشبة المسرح عند كارلوس جوروستيزا فى "الجسر"
١٠١	- استراتيجيات إرباك الجمهور فى "جوديت والزهور" لنالى روكسولو
١٢٣	- أشكال أخرى من النشاط المسرحى الارجنتينى فى الثلاثينات والاربعينات
١٧١	- استراتيجيات الرواية فى "حكايات تروى" لاوسفالدو دراجون
١٨٧	- ملحق توثيقى "المسرح بأسعار السينما" بقلم سيرجيو باجو

فاتحة

تتفق كافة الحكايات حول الدراما فى الارجنتين اتفاقاً تاماً على أن الفترة من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٣٠ هى فترة ركود بالنسبة للإبداع المسرحى فى البلاد. (١) وعلى الرغم من الرخاء الذى نعمت به الارجنتين فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وهو رخاء قد ساد الشكل العام للانتاج الثقافى، ولاسيما ازدهار المسرح التجارى، فإنه يصعب التعرف إلا على حفنة من الكتاب المسرحيين المبدعين حقاً. ولا يبرز هنا غير آرماندو ديسيپولو (١٨٨٧ - ١٩٧١) Armando Discepolo إذ إن مسرحياته التى دارت حول موضوعات الهجرة، ومزجت بين أشكال التعبيرية الألمانية والاعماق الدفينة للواقعية عند مكسيم جوركى Maxim Gorki أسست الجروتسك grotesque الدرامى بوصفه أحد ثوابت المسرح الارجنتينى. (٢) غير أنه ليس فى استطاعتنا أن نتحدث عن حركة مسرحية متماسكة خلال هذه الفترة، على الرغم من وجود أعمال ديسيپولو الابداعية المؤثرة.

يعزى هذا الركود- بصور شتى فى بلد كان قد برز فجأة فى أواخر القرن التاسع عشر بوصفه احد الدول السباقه فى أمريكا اللاتينية - إلى وفاة فلورنسيو سانشيز Florencio Sanchez عام ١٩١٠، وإلى الرخاء السريع الذى ساد مجتمع الارجنتين عقب الحرب. وقد كتب سانشيز، وهو من مواليد أوروجواى، ما يفوق بكثير عشر مسرحيات حققت نجاحاً كبيراً فى فترة وجيزة من الابداع المكثف بين عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٦. (٣) وقد تمخضت هذه المسرحيات التى تبين تأثر مؤلفها بكتابات إبسن Ibsen، وأونيل O'Neill، وسترايندبرج Strindberg، وجوركى Gorki عن باكورة الاعمال الدرامية فى أمريكا اللاتينية التى تمتعت بمنزلة دولية. كما أنها وضعت أساساً للأشكال المسرحية الخاصة بمعالجة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية القومية أو الاقليمية بأساليب تختلف عن أساليب المظهر الخادع والفلكلور الزائف. لكن وفاة سانشيز المبكرة، وتكدس إنتاجه خلال بضعة سنين، لم تسفر عن قيام حركة حقيقية أو عرف سائد. ويبدو أن اختفاءه أثر تأثيراً سلبياً فى وجود مسرح جاد.

وعلى النقيض، كان الرخاء الذى عمّ فترة ما بعد الحرب حافزاً على استثمار المو فى مسرحيات تمولها البرجوازية الجديدة التى تتوق إلى الثقافة السريعة. (٤) كانت الرغبة فى الثقافة السريعة قد أشبعها برنامج كامل فى تياترو كولون atro Colon يضم معنيين أجانب وسيمفونيات، وكذلك قيام المسارح الجادة بتقديم أء الفرق الأجنبية (قام بيرانديللو Pirandello برحلة ناجحة للغاية إلى الارجد بصحبة فرقته عام ١٩٢٧ (٥))، فإن كتاب المسرح الوطنيين قد قنعوا بالتأكيد ء الدوافع ذات المسحة المحلبة لمسرح القرن التاسع عشر، وكذلك باختفاء روح الرومانه على التاريخ الاجتماعى للمهاجر فى المسرحية الهزلية sainete (وهى عبارة مسرحية مسلسلية تعالج الصعوبات التى يواجهها الفقراء). (٦) أو أنهم رضوا بتر أشكال المسرح التجارى الاوروبى والامريكى إلى مسرحيات أرجنتينية، وكانت ع عن أعمال خفيفة ولطيفة تدور حول المواقف الخيالية التى تتسلى بها الطبقة الثرية.

ولازال المسرح الارجنتينى يعكس بقوة حتى يومنا هذا آثار هذا الضرب من الاز المسرحى، وهو ما يدل على أن بينوس آيرس Buenos Aires تمثل سوقاً كب لافئات المسرح التجارى حول العالم، وما فى ذلك من فوائد وأخطار بالنسبة للا الطليعية.

بدو أن عام ١٩٣٠ كان الوقت المناسب لبلورة المحاولات التى من شأنها تج المسرح القومى الخلاق أو المبدع. وقد برزت هذه الضرورة بوصفها نتيجة للتدهور الم لهذه الفترة، إذ بدأ أخيراً الشعور بالانهيار الاقتصادى عام ١٩٢٩ على ك مستويات مجتمع بينوس آيرس الذى كان يتمتع بالشراء الواسع آنذاك، وكتيجة أى لانهيار السياسى لحكومة بريجوين Yrigoyen وذلك بوقوع أول انقلاب عس تشهده الارجنتين. ولارب أن سنة ١٩٣٠ تمثل أزمة حادة فى الارجنتين، ومن المست أن يسعى الفنانون والمثقفون إلى البحث عن أرضية مشتركة خلال هذه الفترة. (٧)

وكان المسرح هو الأرضية المشتركة التى سرعان ما تكتشفت فى الارجنتين، وفى السنة (١٩٣٠) قام لبونيداس بارلينا Leonidas Barletta، وهو أحد كب

الواقعيين الاجتماعيين فى البلاد، وعضو بارز فى جماعة بويديو Boedo لكتاب البروليتاريا، بتأسيس فرقة التياترو ديل بويبلو Teatro del Pueblo (أو مسرح الشعب)، التى تعد أول فرقة مسرحية مستقلة. وقد شهدت الاعوام العشرون التالية تأسيس المزيد من هذه الفرق، وظهور توجه مسرحى أطلق عليه اسم التياترو إندبندينتى (المسرح المستقل) Teatro Independiente. (٨) ولم يكن ما يميز فرقة بارليتا أنها مجرد فرقة من الفرق المسرحية التى تحاول تقديم مسرحيات تجريبية أو طليعية خارج النطاق المهنى للمسارح التجارية على شاكلة كالى كورينتس Calle Corrientes. بل أن بارليتا سار على نهج بيرانديلو والعديد من المؤسسات الاوربية الكبيرة فى تصميمه على خلق فرقة مسرحية، وليس مجرد مسرح.

كانت لدى التياترو ديل بويبلو أهداف رئيسية متعددة، ألا وهى: (١) الإسهام فى تجديد المسرح الارجنطينى بتقديم أعمال لا ينصب هدفها الأساسى على جلب الأموال للمستثمرين والمناصرين؛ (٢) حث الكتاب الموهوبين على اعداد نصوص مسرحية مبتكرة، وليس من الضروري أن يكونوا كتاباً مسرحيين معروفين (إذ قام النجاح الباهر الذى حققه بارليتا على اقناع الروائى روبرتو آرلت Roberto Arlt بالكتابة للمسرح، مما أسفر عن قيام آرلت بكتابة بعض أفضل المسرحيات التى قدمها التياترو ديل بويبلو، بل وبعض أفضل المسرحيات التى عرضت على المسرح الارجنطينى فى منتصف الاربعينات)؛ (٣) تدريب الافراد على العمل فى المسرح بوصفهم ممثلين وفنيين فى وقت واحد، واعدادهم لاستخدام كافة الامكانيات الحديثة لخشبة المسرح على طريقة المسرح الشامل الكريجية Craigian، وليس مجرد توسيع نطاق المسرحانية التى تتسم بها المسارح ذات التوجهات التجارية؛ (٤) الخروج بالمسرح عن نطاق صفوة الطبقة المتوسطة إلى عامة الناس، وذلك بشقيه: المجازى الذى يتمثل فى جذب الموظفين والعمال عن طريق بيع تذاكر أسعارها زهيدة، وأيضاً المباشر الذى يتمثل فى نقل العروض المسرحية إلى المناطق السكنية عن طريق تقديم عروض خارجية فى الساحات العامة والمناطق المحيطة الاخرى؛ (٥) تشكيل وعى مسرحى جديد فى الارجننتين عن طريق خلق احترام جديد للمسرح بوصفه فناً رفيعاً فى خدمة المجتمع،

وظاهرة ثقافية يمكن أن تروق لقطاع عريض من عامة الشعب، وليس فقط لطبقة الصفوة المترفة.

نستطيع القول إن بارليتا ورفاقه احرزوا نجاحاً منقطع النظير فى ظل ظروف عديدة غير مواتية، لدرجة أن المسرح الارجنطينى حتى يومنا هذا لا يزال أحد أهم الحركات المسرحية القومية ابتكاراً واثارة فى أمريكا اللاتينية، وربما فى العالم بأسره. وعلى الرغم من أن التياترو إندبندينتى قد أصابه الوهن بوصفه مؤثراً فعلاً خلال فترة البيرونيستا* Peronista، فإن المجتمع الليبرالى نسبياً الذى تواجد بين عامى ١٩٥٥ و ١٩٦٦ (إذ إن العسكريين قد استولوا على السلطة مرة أخرى عام ١٩٦٦، منذرين بركود جديد فى تاريخ الارجنطين، وسوف تتغلب عليه البلاد مرة أخرى) عجل بتشكيل تجارب مسرحية أخرى، سوف تفتح فصلاً جديداً كاملاً فى تاريخ الارجنطين

المسرحى. (٩) ويبدو أن النشاط المسرحى فى الارجنطين قادر على التغلب على هذه الكارثة، وإن كان من المألوف البكاء على الهلاك الذى يتعرض له المسرح الارجنطينى من جراء الازمات المالية المستمرة وممارسة العسكريين للسلطة بشكل متكرر يتسم بالخشونة، وما ينطوى من ذلك على إجراءات لا مفر منها كفرض الرقابة، وغير ذلك من الاجراءات المقيدة التى تستهدف السيطرة على ركب الثقافة. (١٠) ويعزى ذلك بشكل كبير إلى الاسهامات التى قدمها التياترو إندبندينتى، وتطويره للفرق المسرحية، وخلق مفهوم الالتزام التام نحو المسرح.

وهكذا، قد تواجه الفرق محنة عند تقديم العروض الأجنبية الهامة، بدلاً من العروض الوطنية التى تعوق الظروف السائدة تقديمها (تلقى مسرحيات آرثر ميللر Arthur Miller إقبالا جماهيريا على الدوام، وكذلك مسرحيات بسكيت Beckett، وغيرهما من الكتاب الفرنسيين البارزين)؛ وقد تقدم هذه المسرحيات الاجنبية بطريقة نوحى إلي

* نسبة إلى خوان بيرون، حاكم الارجنطين فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٥، تم من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٤ م. (المترجم)

مرتاد المسرح المنقف بمعنى يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بالاحداث القومية المعاصرة. وكان هذا هو الحال بالنسبة للعرض الذى قدمه التياترو بايرو Teatro Payro مسرحية يوليوس قيصر Juliur Caesar عن ترجمة وإعداد ماكسيمو سوتو Maximo Soto ، حيث كان من الواضح الجلى أن الامبراطور الرومانى تجسّد لشخصية بيرون Peron . وقد تقوم الفرق أيضاً بمزج عروضها للمسرحيات التجارية الناجحة بعروض مستقطعة للأعمال القومية الهامة، مما يسمح للمسرحيات التجارية بتمويل الأعمال القومية. وتضرب هذه السياسات التى تستهدف بقاء المسرح بجذورها فى عزم بارليتا Barletta ورفاقه على تحقيق تغيير رئيسى فى المسرح الارجنتينى، فى وقت لم يكن يسمح بنجاح النشاط الثقافى المباشر.

وحيث إن هذه الدراسة لا تحاول أن تؤرخ للمسرح الارجنتينى فى الفترة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٥٥، بل تحلل عن قرب سيميولوجيا المسرح لبعض النصوص الرئيسية فى هذه الفترة ، فإنها لا تقوم بشكل مباشر باستعراض جميع الفرق المسرحية والاشخاص المرتبطين بها. والأمر الهام، كما يتضح بوفرة من التاريخ المبكر لخوان ماربال Juan Marial ، أن عدداً لا بأس به من الاسهامات قد ارتبط بهذه الفترة. وأسفر ذلك عن ظهور عدد كبير من الاشكال المسرحية؛ ولا ريب أن النصوص النى يجرى تحليلها فى هذه الدراسة لا تكشف عن أسلوب مسرحى واضح المعالم كما هو الحال مثلاً مع تياترو شبكانو الامريكى American Teatro Chicano ، وهو عبارة عن حركة مسرحية تذكرنا فى أوجه عدة بالتبانرو الاندبندينتى الارجنتينى. وإذا كانت هناك أرضية مشتركة بين معالجة صمويل إيشيلبوم Samuel Eichelbaum الكثيبة لموضوعات المهاجرين وغيرهم من أفراد الطبقة المتوسطة، وأساطير كونرادو نالى روكسلو Conrado Nale Roxlo الشعرية، أو تحليلات كارلوس جوروستيزا Carlos Gorostiza الاجتماعية الواقعية الجديدة، وفانتازيا روبرتو آرلت Roberto Arlt التعبيرية، فذلك مرده إلى أنها تخلق جميعاً مسرحاً يجعل المتفرجين يتأملون بشكل جاد فى عالم خشبة المسرح.

يصر التياترو إندبندينتى على تطوير ما يمكن أن نطلق عليه، إذا استعرنا التعبيرات الاصطلاحية الحديثة، القدرة المسرحية الجديدة لدى المتفرج، التى تشرح السمات البنائية الرئيسية للمسرحيات. (١١) وينزع الكثيرون من النقاد غير المتأين إلى النظر للانفصال عن المسرح الواقعى والطبيعى لفلورنشيرو سانشسيز بوصفه رحلة فى عوالم فانتازيا الهروب المتطفلة على الفن. غير أن محاولة تجميع مسرحيات التياترو إندبندينتى، ومسايعها الصادقة لاكتشاف مستويات من الوعى الانسانى تتخطى كل ما هو سطحى وساذج، كما تتخطى تفاهات المسرح التجارى، وتزيح النقاب عن إدراك شديد القصور للاختلافات العميقة بين البروتوكولات المسرحية التى تفصل بين كلتا الفرقتين. كما أنها تغض النظر كذلك بصورة ملائمة عن الالتزام الشديد نحو البروليتاريا من جانب أغلبية الافراد المنخرطين فى أنشطة التياترو إندبندينتى. (١٢)

وإذا كان آرلت هو أكثر الروائيين تأثيراً فى هذه الفترة، فيما يختص بأسالبه الصادقة فى تعامله مع نسيج الحياة اليومية فى شوارع بينوس آيرس، إلا أنه لا يمكن عزو العناصر غير الطبيعية فى مسرحياته إلى رغبته فى كتابة أعمال حول فانتازيا الهروب كى تعرض على خشبة المسرح. وفى حين أن المسرح التجارى كان يقدم المسرحيات الهزلية المبتذلة مرة بعد المرة، فقد شكلت تراجيديات إيشيليوم بديلاً جاداً للنزعة الارجنطينية نحو اضعاف الروح الرومانسية على الصعوبات التى تعاني منها الطبقات المحرومة اجتماعياً (ولاشك أن هذه المعالجة الحسية كانت بمثابة صورة من صور الاهمال التهميشى غير المعترف به). وفى بلد يتكاتف فيه المسرح مع الاشكال الثقافية الأخرى من أجل تعظيم الاساطير السائدة المتداولة - من بينها الجوشو Gaucho بوصفه النبيل الذى يسكن الحدود، والارجنتين بوصفها بوتقة الانصهار وأرض الفرص- فقد وجد كتاب المسرح التابعين للتياترو إندبندينتى فى السياسات غير الطبيعية احدى وسائل ازاحة أقنعة الهوية المتفق عليها، والوصول إلى مستويات الشعور والدوافع الخفية.

لكن إذا كان كتاب مسرح التياترو إندبندينتى قد رغبوا فى أن ينفصلوا عن الأشكال المسرحية السائدة، والبقايا المترهلة للواقعة المسرحية، فقد كان لزاماً عليهم

أن يتأكدوا من قدرة الجمهور الذى يستهدفون جذبه بعيداً عن المسرح التجارى، وأيضاً الجماهير الجديدة التى ينتوون تكوينها، على استيعاب الاعمال التى سيقدمونها. وهكذا يصبح الاهتمام بسيميولوجيا المسرح لأهم النصوص التى قدمها التياترو إندبندينتى، عبارة عن دراسة للسياسات التى تتبناها المسرحيات بغية الاستحواذ على اهتمام المتفرج، والمحافظة على عملية الاتصال التى يضحي بها عالم خشبة المسرح استعارة ذات مغزى بالنسبة للجمهور فيما يختص بعالم الخبرة الواقعية خارج نطاق المسرح. (١٣)

يستطيع المسرح التجربى المعاصر الذى يقوم أمثال سام شيبيرد Sam Sheppard، وتوم ستوبارد Tom Stoppard (أو جريزدا جامبارو Griselda Gambaro، وادواردو بافلوفسكى Eduardo Pavlovsky، فى الارجنتين) أن يعول على درجة كبيرة من القدرة المسرحية التى يقوم بتحديثها مراراً وتكراراً فى شكل أعمال شديدة التعقيد. غير أنه كان يتعين على التياترو إندبندينتى أن يقوم بتشكيل هذه القدرة المسرحية والاعتماد عليها فى تقديم أعمال غير طبيعية بصورة رئيسية. وهكذا يصبح أحد الاهتمامات الأساسية لدراسة الكيفية التى تتبناها النصوص المسرحية عندما توحى بهذه القدرة المسرحية - كيف يجرى "تفسيرها" فى شكل سمات بنائية محددة - هو التعرف على الكيفية التى تضحي بها المواقف الواقعية التى يتعرف عليها الجمهور بصورة فورية نقطة الانطلاق بالنسبة للتفتت غير الطبيعى للمعنى التقليدى. وبدأ آرلت فى المسرحيات التى يجرى تحليلها فى هذه الدراسة بالمواقف التى يُتعارف عليها على الفور، وأصحاب هذه المواقف هم موظفى المكاتب من ناحية، وخدام البيوت وما يلحقون من صعوبات من الناحية الأخرى. كما يكتشف إيشيلبوم تفسيراً بديلاً للعالم الذى قام المسرح الهزلى بتسطيحه، وتفتح مسرحية جورستيزا الستار عن مشهد لشارع عادى. حتى أن مسرحية نالى روكسلو Nali Roxlo التورانية تستغل المعرفة بالثقافة والاسطورة، وتتخذ منها نقطة انطلاق. (١٤)

تهدف التحليلات التالية إلى استعراض الكيفية التى تضحي بها عملية استغلال التقاليد من أجل تحقيق الاستعارات الدرامية غير الطبيعية، سمة من سمات القدرة

المسرحية التى توحى بها النصوص، واسهامها الاساسى فى أحد أهداف التياترو إنديبندينتى الهامة. وأخيراً، كان هدفى من إجراء هذه التحليلات المسهبة إلى حد كبير لهذه المسرحيات النموذجية بوصفى ناقدًا أدبيًا، هو تعزيز القول الشائع ان التياترو إنديبندينتى، بوصفه حركة مسرحية على سبيل العموم وفما يخص نصوصه الدرامية على سبيل الخصوص، كان أحد أهم الحركات الابداعية فى تاريخ أمريكا اللاتينية المسرحى.

الهوامش

١- انظر، مثلاً، الفصل الثامن بعنوان Evolucion Y decadencia فى أدب الأرجنتين المسرحى Literatura dramatica Argentina ، لراؤول كاستاجنينو Raul H.Castagnino ، ١٧١٧ - ١٩٦٧ ، بينوس آيرس، ١٩٦٨. جدير بالذكر، أن هذه الملاحظات نشرت لأول مرة خلال فترة التياترو إندبندينتى فى كتابه بعنوان Esquema de la Literatura dramatica argentina (١٧١٧ - ١٩٤٩)، بينوس آيرس ، معهد تاريخ المسرح الأمريكى، ١٩٥٠. يتركز الأساس الأول لتأريخ جوسى ماريال Jose Marial الوثائقى El teatro independiente (Buenos Aires: Alpe, 1955) تحت عنوان على انحطاط فترة ما بين عامى ١٩١٠-١٩٣٠.

٢- تفحص إيفا كلوديا قيصر - لينور Eva Claudia Kaiser - Lenoir هذا الجروتسك بشكل دائم فى دراستها الممتازة:
El grotesco criollo : estilo teatral de una epoca
(La Habana : Casa de las Americas) ، ١٩٧٧.
راجع أيضاً دراسة ديفيد فيناس David Vinas ، بعنوان :
Grotesco, inmigracion y Francaso : Armando Discepolo
بينوس آيرس، ١٩٧٣.

٣- راجع تعليقاتى على فلورنسيو سانشيز Sanchez ، فى معالجة نقدية للدراما (تحت الطبع). كما يستعرض جورج كروز فى Genio y figura de

Sanchez Florencio ، بينوس آيرس ١٩٦٦ ، اسهامات سانشيز
فى المسرح الارجنتينى.

٤- راجع جيم بيريو Jaime Perriau ، فى La generaciones
argentinas ، بينوس آيرس ١٩٧٠.

٥ - فيما يختص بتأثير بيرانديللو، راجع إرمينيو جى. نجليا Neglia ،
فى Pirandello y dramática rioplatense فيرنز، فالمارتينيا،
١٩٧٠.

٦ - احدى الدراسات الرئيسية حول المسرح الهزلى هى El sainete لتوليو
كاريللا Tulio Carella ، بينوس آيرس ، مركز دراسات أمريكا اللاتينية
، ١٩٦٧ . ويقدم ديفيد فيناس David Vinas مزيداً من التعليقات
النقدية فى التياترو ريولانتس (١٨٨٠ - ١٩٣٠) ، ايدولوجيات وأدب ،
المجلد (١) (١٩٧٧/١٩٧٦) ، وكذلك فى مقدمته للتياترو ريولانتس
(١٨٨٦/١٩٣٠).

٧- من أجل عرض تاريخى ممتاز لهذه الفترة، راجع جورج بايتا Paíta ، الارجنتين
Argentina ١٩٣٠-١٩٦٠ ، بينوس آيرس، سور، ١٩٦١.

٨- مصادر المعلومات التاريخية، اضافة إلى دراسة ماريال Marial ، تتضمن لويس
أورداز Luis Ordaz ، التياترو أرجنتينو El teatro argentino (بينوس
آيرس ، مركز دراسات فى أمريكا اللاتينية ، ١٩٧١) . ولويس أورداز، Teatro
desde la generacion intermediaria a la actualidad : (بينوس
آيرس ، مركز دراسات أمريكا اللاتينية ، ١٩٦٧). إنريك أجيلدا، El alma
del teatro independiente (بينوس آيرس، انتركوب، ١٩٦٠). وأوكتافيو

راميريز Octavio Ramirez، ثلاثون عاماً من التياترو Trenta anos de teatro (١٩٢٥-١٩٥٥)، بيونس آيرس، المؤسسة القومية للفنون، ١٩٦٣.

٩- راجع للمؤلف: Historias a calzon quitado، المسرح التجريبي فى الارجننتين منذ عهد بيرون (غير منشور).

١٠- راجع، بلاس راؤول جالو Blas Raul Gallo، التياترو والسياسة El teatro y la politica، بيونس آيرس، مركز دراسات أمريكا اللاتينية، ١٩٦٨.

١١- يرجع التأكيد على سبل تأسيس النص المسرحي فيما يختص برد فعل الجمهور إلى افتراضيات رد فعل القارئ التى طرحت بشأن الادب غير الدرامى. راجع الابحاث التى قدمتها جين تومپكينز Jane Tompkins بعنوان: نقد رد فعل القارئ، من الشكلية إلى مابعد البنائية، بالتيمور، مطبعة جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٠.

١٢- تستهدف الدراسة التى قام بها جرينور روجو Grinor Rojo حول المسرح فى أمريكا اللاتينية فى هذه الفترة بيان معالمها الخفية والعميقة: أصول التياترو الاسبانى الأمريكى المعاصر Origenes del teatro hispanoamericano contemporaneo (فالباراسيو، ١٩٧٢). وقد أقر روجو مؤخراً بقلّة التمييز الناتج عن النظر إلى مسرح هذه الفترة على أساس أنه البرنامج السائد لطبقة مهيمنة بعينها. وهو بهذا يدعو إلى تأريخ شامل وحقيقى للأشكال المعقدة المتعددة لمسرح أمريكا اللاتينية الحديث، لاسيما فيما يتعلق بالارجنتين: مجلة النقد الادبى فى أمريكا اللاتينية Revista de critica literaria latinoamericano، رقم ١٦، ١٩٨٢.

١٣- المستندات المسرحية الرئيسية التى تأسست عليها هذه الدراسة، هى سيموطيقا المسرح والدراما، كير إيلام Keir Elam، لندن، ميشون، ١٩٨٠. ولغات المسرح: مقالات فى سبميولوجيا المسرح، نيويورك ١٩٨٢.

١٤- هناك قدر كبير من الدراما الأرجنتينية المعاصرة يتعامل مع المواد التورانية والكلاسيكية التي يتم معالجتها دون قداسة. راجع بيرلا زاياز دى ليم :

Perla Zayas de Lima

Desacralizacion del mito clasico en el teatro argentino
Arbor contemporaneo, Arbor, 1980. عدد ٤١٩ ، ١٩٨٠ ، ص
١٠١-١٠٧.

الثقافة الشعبية كوسيط بين الفنتازيا

والواقع في ثلاثمئة مليون لآرلت

إذا كان هناك عمل فني يعد خير مثال على النصوص الدرامية للتياترو إندبنديتى، فإن "ثلاثمئة مليون" Trescientos millones لروبرتو آرلت Roberto Arlt تتمتع بهذه المكانة. (١) ويعتبر هذا العمل أول النصوص الكاملة التى كتبها آرلت لعرض أخرجه ليونيداس بارليتا Leonidas Baurletta عام ١٩٣٢ للتياترو ديل بوبيلو. ثم قام عقب ذلك بتأليف العديد من الأعمال الدرامية الهامة قبل وفاته المباشرة بعد ذلك بعشرة أعوام. (٢) انصب اهتمام كل من بارليتا وآرلت على البويدو Boedo، أو المسحة البروليتارية للثقافة الارجنتينية فى الثلاثينات. وقد قام آرلت بطبيعة الحال قبيل ذلك بأعوام قليلة بنشر مسرحية "المجانين السبعة" Los siete locos عام ١٩٢٩، وتتمتها؛ قاذفو اللهب Los Lanzallamas عام ١٩٣٠، وهما روايتان نستطيع الآن تقييمهما بوصفهما أهم الأعمال الأدبية فى تلك الفترة (على الرغم من أن بارليتا كان روائيا وكاتب قصة قصيرة نشطاً، فإن أعماله لا تتمتع بنفس مكانة أعمال آرلت، ويظل التياترو ديل بوبيلو أهم انجازاته الثقافية). وتحدث المسرحية التى ألفها آرلت لبارليتا (الذى كان قد قام عام ١٩٣١ بتقديم معالجة درامية لاحدى فصول "المجانين السبعة") بإطراء عن الجهود الفعالة التى يبذلها التياترو ديل بوبيلو من أجل التحفيز لتقديم الأعمال الدرامية الجادة، وتشجيع كتاب المسرح المجدد. كما أن نسيج "ثلاثمئة مليون" وما تحتويه من تشابك نادى به فرويد Freud بين الواقع والحلم التعويضى، وتأكيده الوثائق على ورطة البروليتاريا، كان يتلاءم بشكل جيد مع النقاش المفتوح الذى كان يديره بارليتا مع الجمهور بعد تقديم برنامجه المسرحى كل ليلة. (٣) ولو صدق القول بأن مسرح آرلت كان يكشف غالباً عن كفاءة تقنية افتقدتها رواياته الشيقة، فربما يرجع ذلك إلى التفاعل الحيوى بين المؤلف وفرقة مسرحية لديها فكرة واضحة جلية عن محاولاتها لتطوير المسرح الارجنتينى فى هذه الفترة.

تشتمل مسرحية "ثلاثمئة مليون" على افتتاحية وفصول ثلاثة غير متساوية الطول، وترتكز على أحد أعمال العنف التي كان يتعين على آرلت تغطيتها عام ١٩٢٧، بوصفه مراسلاً صحفياً لجريدة كرتيكا Critica ذائعة الصيت. وهو يشير في "وسيلة للتعبير" إلى أنه على الرغم من مهامه التي انطوت على مشاهدة جثث القتلى، فإن حالة الخادمة الأسبانية الشابة التي مر بالكاد عام واحد على وصولها إلى بينوس آرس، والقت بنفسها تحت عجلات تروल्ली، قد أثرت فيه بالغ الأثر بشكل خاص. فقد استعان آرلت بحقيقتين صدمته بشكل كبير في هذه الحالة - وهما: المعلومة التي تقول إن الفتاة لم تأو إلى فراشها عشية انتحارها حتى الخامسة صباحاً، والثانية أنها خرجت إلى الشارع كي تلقى بنفسها تحت عجلات تروल्ली أمام المنزل الذي كانت تخدم فيه دون أن تطفئ نور حجرتها - وقام بتأسيس مسرحيته حول صورة الفتاة البائسة التي تقضى ليلة طويلة بمفردها تراقب فيها أشباح اليأس التي تظهر أمامها في الضوء الخافت لمصباح صغير، والتي تجد في الانتحار المهرب الوحيد المتاح لها بعيداً عن الابن المخمور لمرؤوسها، ومحاولاته في التحرش بها جنسياً.

تعد "ثلاثمئة مليون" مثلاً معقداً لما يطلق عليه الميتاتياترو metatheater، وذلك ليس بمعنى المسرح الدرامي الذي نادى به ليونيل آبل Lionel Abel بوصفه تمثيلاً متشاكلاً للمسرح الكامن في حياة الإنسان - كما هو الحال مع جران تيانرو دبل موندو Gran Teatro del Mundo، وشعار "إنما الحياة خشبة مسرح" (٤) - ولكن بمعنى أن نسج العمل يقوم على العلاقة المتداخلة بين الشق الروائي للعمل الذي يشهده الجمهور، والشق الروائي للاحلام الخادمة المتتابعة التي تعرض مرة أخرى كجزء لا يتجزأ عن قصتها المشجية. وليس من الضروري استعراض تفاصيل أثر علم النفس الفرويدي في الارجنتين كي نقدر الدين الكبير الذي يدين به البناء الدرامي الذي قام بتصوير بأس الخادمة لهذا العلم الفرويدي. فالمتفرج بعلم في نهاية العمل أن الانتحار الذي أقدمت عليه المرأة بأساً هو بمثابة رحلة هروبها من تحرش ابن صاحب العمل بها جنسياً. وقد سعت طيلة المسرحية، وقبل اقدامها على العمل النهائي كي تجد مهرباً من الواقع الظالم للمعاملة الجافة التي تلقاها من سيدتها، واعتداءات ولدها عليها، في

تصور أن روكامبولي Rocambole ، بطل المغامرة الشهير لبونسون دو تيراييل Ponson du Terrail ، قد جاء كي يخلصها .

يجسد روكامبولي شخصية الجندي الصنديد المعاصر بالنسبة للخادماات وغبرهن من القراء، وهو رجل ساحر يبدو أنه نادم على ماضيه في الاجرام (وهو يجرى تصويره بوصفه السجين السابق ex-presidiario ، الذى يكفر عن خطاياه بأن يكرس شجاعته لخدمة المكرويين). وهكذا تحلم الخادمة الصغيرة بأن روكامبولي سوف يظهر لها فى احدى صوره التنكرية كي يخبرها أنها ورثت ثلاثمئة ملاين بيزوات (وهو نفس عنوان المسرحية، وهو مبلغ من المال كبير آنذاك حتى بالنسبة لورث شرعى). وتستمر الفتاة فى أحلامها، وترى أنها تتزوج زيجة سعيدة، لكن زوجها يلقي مصرعه، ويختطف ابنتها بعض الغجر الحقودين الذين يقومون ببيعها رقيقاً إلى بولكانو

Volcano الشرير. وعندما يقدم بولكانو بدوره على بيع الطفلة إلى رجل عجوز فاسق، تظهر الخادمة فى صحة روكامبولي كي تطالب باسترداد ابنتها. وبينما تقبل على مباركة خطوبة ابنتها، يظهر السكير ابن صاحب البيت كي يتحرش بها جنسياً. وعند هذه النقطة نجد أن أحداث العالم الخارجى (ورطة الخادمة البائسة) وأحداث فنتازيا الهروب (الظروف التى فرضها تدخل روكامبولي من قبل العناية الآلهية)، تتلاحم معاً بوصفها تعليقاً فصيحاً على كيفية تداخل الاحلام والفتنازيا، وان يكن بصورة فاشلة، بوصفها آليات دفاعية تحارب، من خلال التماسك الداخلى لبنائها الدرامى، التجارب الحياتية التى لا يستطيع الفرد العادى أن يتواءم معها. وبهذا المعنى ربما يمكن تحليل المسرحية بوصفها خير مثال فى الادب الارجنتينى على التجسيد الروائى لكتاب تفسير الاحلام Interpretation of Dreams لفرويد. ويبدو أن المسرحية قابلة لتفسير مؤداه أن فنتازيا الاعصاب هى الانعكاسات المؤسفة للانحطاط الذى يتعرض له الفرد فى المجتمع الذى يصوره آرلت (٥)، الذى يتجسد الموضوع الثابت لاعماله فى تعرض الافراد للمهانة على ايدى قوى لا ندركونها، ولا تتسلحون بالقدر الكافى لمواجهتها، خلال عمله الابداعى. (٦)

غير أن اهتمامى هنا لا ينصب على تفسر مسرحية ثلاثئة مليون، إذ يبدو أن الاطار المرجعى لفرويد واضحاً للغابة بالنسبة لنا حتى أن تقديم تحليل آخر لن يكون سوى بمثابة محاولة لسد الفراغات التفصيلية، كما أن ملاحظة آرلت الاستهلاكية تؤكد اتصال هذه المسرحية بعمله الابداعى كلية: (طوال أشهر وأشهر ، مشيت وأمام عينيّ مشهد الفتاة الفقيرة الحزينة التي عندما تجلس على حافة الصندوق الخشبي داخل كوخ ذى حوائط ، تفكر فى مصيرها دون آية آمال فى ضوء أصفر خافت لمصباح كهربائى صغير).

بل انه فى اطار الرغبة الصادقة فى تحليل البنية الدرامية لأهم نصوص التباترو إندبندينتى فيما يختص باسئرااتيجياتها لتأسيس عملية اتصال مع المتفرجين ، نجد أن المضمون هنا يتركز على الادوات السيميوطيقية التى من شأنها التوسط بين العالمين اللذين تقدمهما المسرحية ، ألا وهما ظروف الخادمة الشخصية التى تتضح على المستوى الاجتماعى، والفتنازبا التى تنتهى نهاية سعيدة وتجد فيها الملاذ والمأوى. وتمثل هذه الأدوات بدورها المعايير التقييمية التى تدفع الجمهور إلى تعيين المسافة التى تفصل بين هذين العالمين . وتقدم هذه المسافة - وهى الدرجة التى تصبح فيها الحياة اليومية التى تحياها لا تطاق البتة حتى أن لا مخرج منها سوى الانتحار - دليلاً تراجيديا دامغاً على القصة الشخصية التى تتضح على المستوى الاجتماعى، والتى أثرت بشكل بالغ فى محقق الشرطة فى كريتিকা Critica . وسوف أفصل هنا ست أدوات سيميوطيقية : (١) البرولوج ، أو المقدمة ، التى تعطى شرعة فتنازبا الهروب للفرد ؛ (٢) التناس مع روايات المغامرات الشعبية رخيصة الثمن ؛ (٣) انعدام الاتصال بين السياقات اللغوية العديدة المستخدمة؛ (٤) روح التذمر التى تشيع بين عناصر الفتنازبا ؛ (٥) طبعة التحولات بين المستويات المتنوعة للتمثيل فى المسرحية؛ (٦) التداخل بين عناصر الدقة الطبيعية وعناصر الفتنازبا بوصفها جزءاً مكماً للنسيج المسرحى الكامل فى المسرحية .

تعد البرولوج فى "ثلاثمئة مليون" إحدى أهم تفصيلاتها التعبيرية، وذلك فيما يختص بتأثيرها التعبيرى المباشر. فنحن نرى مجموعات من الممثلين تتوافد من أجل أداء عملها الليلى. لكن هؤلاء الممثلين لا يأتون ظاهرياً مجتمعين من أجل تنفيذ نص درامى بالمعنى المؤلف، وذلك فى شكل إعادة حاذقة للحدث المسرحى الذى يشهده المتفرجون. بل أنهم يتوافدون من أجل أداء واجباتهم بوصفهم شخصيات ساخرة وحالة تظهر فى كواليس الافراد وأحلام اليقظة التى تراودهم، وذلك فى رغبة منهم فى أن يتغلبوا فى أحلامهم على المشكلات والاحباطات التى يواجهونها فى حياتهم اليومية. وهكذا، بينما يرتدى الممثل زيه المناسب ويتهيا لعرض الليلة، يقوم بالتعليق على الدور الذى يتعين عليه أن يؤديه، ويشكو أثناء ذلك من مطالب راعيه وأطواره الغريبة.

تمتع الصدام الذى يقع بين معرفتنا بشرعية الفنتازيا الدرامية لبنى البشر بأهمية خاصة - وقد تجسدت عبقرية فرويد فى إظهار أن هذه الفنتازيا تمثلت البنية الخاصة بالتصورات المسرحية الكاملة بما يتلاءم مع مورفولوجيا البارادأدب، لدرجة أنه أصبح من المؤلف لدى الفرويدية الشعبية أن تتعامل مع الأدب الروائى بوصفه فنتازيا ظاهرة غير منطوقة - ومخزون الشكاوى لدى الممثلين بوصفهم ضحايا بانسين لمرؤوسيههم المستبدن. ويقوم هذا الصدام إضافة إلى السخرية الكوميديية الثانوية بتقديم عرض إيحائى لما تتسم به هذه الفنتازيا من روتين ورتابة (اذ تتحول الفنتازيا المتوحشة أو الاجرامية أو الشهوانية إلى شئ عادى ومألوف)، وكذلك الازدراء فاطر الاحساس تجاه المعاناة السيكولوجية للآخرين وهو ما تحاول أشباه مسرحيات آرلت أن تحاربه، والانفصال بين الطبيعة البيئية لهذه المشكلات والرموز البالية التى تستخدمها للتعبير عن ذاتها. وبغض النظر عن المعنى الدقيق الذى يحمله مزاح الممثلين داخل غرفة الملابس وهم يعدون أنفسهم لأدوارهم، فإن الحوار الذى يدور بينهم يحدد معالم مسرحية "ثلاثمئة مليون"، فيما يختص بالصراع الدائر بين العالم "الحقيقى" وعالم أحلامنا الذى نصبح فيه كتاب دراما من ذوى التصورات المسرحية الشخصية. كما أن جزءاً كبيراً من قوة البرولوج ستمد من الخداع فى اللعب بكلمات مثل: ممثل وفنان وكوميديا وخيال، وغير ذلك من المفردات المسرحية المتشابهة :

جالان (شارد الذهن) - الرجل ... (يمشي إلي الامام قائلاً)

ماذا تقولون حضراتكم عن الرجل؟

الملكة بيزانتينا - ان حزنه بلا حدود ...

الشیطان - وقد وهبه الله روحاً متقلبة كالبحر ...

روكامبولي - انه يسعى وراء المعاناة، وهذا أمر واضح.

الرجل المكعب - لكنه يبحث عن السعادة أكثر ...

الملكة بيزانتينا - لقد رأيت رجالاً مروعين، كانوا دائماً يقفون بين طريق الله وطريق الشر.

الشیطان - نحن مقتنعون بأنهم دائماً أقرب للشر من الله، أليس كذلك؟

جالان - أجل، لكنه ليس شيئاً جميلاً أن يكون دائماً مجرد أداة في مخيلة الرجال. (ص ٦٠)

إن الفكرة التي مؤداها أن أحلام الفنتازيا التي تراود بنى البشر تتسم بالغرابة والوحشية في آن واحد، وأنها نابعة من المطالب الملحة للأفراد في سعيهم إلى المعاناة والسعادة - هذه الفكرة تتجسد هنا في صورة مرجع موضوعي بالنسبة للمسرحية. كما أنها تؤسس الظروف التي ستتحرك في ظلها الخادمة بين عالمين شديدي الاختلاف، عالم واقعها الاجتماعي، وعالم أحلامها. وبهذا المعنى، فإن أحلام البشر لا تعتبر تجسداً لفنتازيا الهروب غير المنطقية، بل عوامل نفسية ضرورية للأرواح المعذبة:

روكامبولي - لقد جعلت مخدومي السنيور بوتسون دي تيريال يكسب مليارات ومليارات من الفرنكات.

الرجل المكعب – أربعون مجلداً !

روكامبولي – لقد قرأها كل أصحاب المحلات والخياطين في العالم كله ...

الشیطان – وحضرتك يا سنيور روكامبولي، هل ستظل وفيّاً لخدومتك؟ ...

روكامبولي – انها لا تستحق أن تكون خادمة، بل سيدة عظيمة ...

يتضح من البرولوج أن هناك فارقاً واضحاً بين روكامبولي والأشخاص الآخرين في الحلم. وعلى الرغم من أن الآخرين جميعاً يتصفون بصفات نموذجية واضحة خاصة بهم - كما هو الحال مع الشيطان Demonio ، والملكة بيزانتينا Reina Bizantina ، وجالان Galan ، وحتى الرجل المكعب Hombre Cubico الذي يبدو أنه يمثل سلسلة من الفنتازيا التي تتسم بالحدأة والنظرة المستقبلية - فإن روكامبولي شخصية روائية مستمدة من الكتابات التي شاعت بشكل كبير في منتصف القرن الماضي بين القراء من أمثال الخادمة . وليس من الصعب الوقوف على أصل روكامبولي، وقد أشرت من قبل إلى رسائله التي بعث بها إلى لون رينجر Lone Ranger ويبدو أن هناك موضوعاً يتكرر في الرواية الشعبية تجسده شخصيات غريبة، مثل روكامبولي، تقوم بدور المخلصين الذين يظهرون فجأة لحل موقف صعب، ومساندة أولئك الذين فقدوا الأمل ساعة العسرة. وكما هو الحال مع روكامبولي، نجد كذلك نموذجاً فرعياً للابطال الخياليين يتمثل في المجرم السابق، وما بصاحب ذلك من لمسات إضافية تضعها الحكاية على شخصته الشاذة.

إذا كان آرلت يرى في شخص مثل روكامبولي نموذجاً للبطل في خضم الاحلام المستحيلة للخلاص من موقف مستحيل يقفه المهانون والأذلاء، فإنه ولاشك يؤذن بالابحاث الشعبية الجارية وتجسيدها في نماذج مثل روكامبولي لأنها تلبي حاجة ماسة في النفس البشرية. وبالطبع ان شخصيات مثل روكامبولي لا تفي كلية بحاجات القراء من أمثال الخادمة بالنسبة لآرلت، وكذلك بالنسبة للمتفرج. وفي حين أن روكامبولي قد

يكون النقيض للابن السكير ، فإنه لا يستطيع بأى حال من الاحوال أن يتحدى الوجود المادى الوحشى لمن يقوم بتعذيب الفتاة. وبهذا المعنى تفصح المسرحية عن ادانتها لصورة البطل المخلص المستحيل التى يجسدها روكامبولى ، وليس لفتنازيا الهروب.

وهكذا ينظر روكامبولى إلى "مهمته" على أنها شديدة البساطة والمتعة. وقد يفهم فشله فى تذكر سطروره على وجه الدقة على أنه دلالة على موقف الممثل المأجور تجاه دوره الثابت الذى لا يتغير:

روكامبولي : إن دوري سهل وظريف، بالرغم من أن حضراتكم تشكون في ذلك ... ﴿...﴾ وحينما تأوي الخادمة للفراش، كي تستريح بعد عناء يوم طويل من العمل، اقترب منها، وأقول لها: يا أنستي أنا رجل أعمال، جئت لأبلغك أنك قد ورثت ثلاثين مليوناً.

الملكة بيزانتينا - كم؟

روكامبولي - لقد أخطأت ، أنهم في الواقع ثلاثمئة مليوناً.

الرجل المكعب - لكن يا له من أمر غريب ! لماذا ثلاثمئة مليون؟ ألا يمكن أن يكونوا ثلاثين ألف بيسوس.

روكامبولي - إذا كان هناك مواطن يحلم بأن يرث ثلاثمئة مليوناً، ويتخيل أو يتصور أنه سيرث ثلاثين ألف بيسوس، فإنه يستحق الاعدام رمياً بالرصاص.

إن روح الدعاية اللطيفة التى يتصف بها روكامبولى تشهد بشكل ضمني على المعالم التقليدية لشخصيته - فهو أولاً وقبل كل شئ البطل المغوار فى أربعين مجلداً روائياً وإلا اله المعبود لكل خادم ومكروجي - كما تشهد على أنه ليس بالضرورة مكرساً لحل مشكلات الخادمة التى يظهر فى أحلامها رغماً عن تعاطفه معها. ولكنه لا

يستطيع ذلك بطبيعة الحال، فما هو سوى نبتة من خيالها نشأت عن الروايات المخيفة الرخيصة التي تقرأها. إن مغالطة الحديث عما يستطيع روكامبولي أن يفعله وما لا يستطيعه لا تتعلق بالخلط بين الشخصيات الروائية والناس الحقيقيين ، بل تخاطب بالأحرى قضية التأثير المحدود للشخصيات النموذجية المتواجدة في الأدب المكتوب حيث يتمثل تقليد القراءة السائد في ضرورة مؤداها أن القارئ يسبغ على هذه الشخصيات قوى وسلوكيات مستحيلة.

يتجسد ابن صاحب العمل في حلم الخادمة في شخصية بولكانو Vulcano الشرير الذي يختطف طفلها، ويقتل زوجها. وفي هذه الفتازيا، يقهر روكامبولي المجرم، الذي يعفو عنه الطفل الذي كان ينوي بيعه في سوق النخاسة:

روكامبولي - أمل أن تصفح عنك والددة الفتاة التي سرقته.

الخادمة - لا أستطيع ... سأصلي من أجله ...

بولكانو - لا أريد صلاتهم علي قبري؛ فأنا أريد أن أكل، وأريد أن أعيش.

روكامبولي - أمل أن يغفر لك المجتمع الذي أهنته بجرائمك الشنيعة. ألم يأن لك أن تصلي، ولو لدقيقة واحدة، وتسلم روحك إلى الله.

سنديلا - لقد صفحت عنه يا سنيور روكامبولي (بولكانو يزحف علي ركبتيه، ويقبل الاقدام) ص ٩٩

غير أنه عندما يظهر الابن الذي يذيق الخادمة العذاب في حياتها الواقعية، ويدفعها إلى الانتحار بمحاولاته الاعتداء عليها ، فإن روكامبولي لا يسعه سوى مواصلة الكلام في اطار الابتذال الذي يتصف به العالم الروائي الذي يحياه ، اذ لم يعد قادراً على فرض نهاية سعيدة. وبينما تطلق الفتاة النار على نفسها ، يشعر الممثلون الآخرون بالارتياح لعدم حاجتهم للمشاركة بعد الآن بالتمثيل في مسرح حياتها وما يحتويه من فتازيا :

الابن : افتحي ... افتحي ... (ينادي علي الفتاة وينهرها) ، وتأخذ الخادمة المسدس ، وتصوبه علي جبهتها.

الابن - لا تكوني مجنونة يا صوفيا ... ويسمع صوت فرقعة الرصاص ، وتسقط الخادمة علي الارض ، وتمتلئ غرفتها فجأة بالأشباح.

الابنة - لقد تخلصنا أخيراً من هذه المعنونة.

جالان - من الخادمة المجنونة.

لاكايما - لقد ماتت من أجل راحتنا.

العجوز - تتنهد ... انها كانت لا تطاق...[...]

روكامبولي (يضم يديه ويضعها علي صدره) - يا الهي ، ان المجرم المتماذي في غيه يتوسل اليك أن تنغمد هذه المخلوقة المسكينة برحمتك ، لانها كانت تعاني كثيراً في حياتها . (ينهض من مكانه ، ويجمع أشياءه ، ويغادر) ص ١٠٧

وهكذا ، فإن الخادمة المسكينة صوفيا إتقن صرخ تختر الانتحار بوصفه العلاج الوحيد المتاح لها بعدما تخلت عنها الشخصيات التي راودتها في عالم الفنتازيا الذي استخلصته من بين جموع النماذج الروائية الشعبية العبثية . إن التناص مع الرواية الشعبية لا يمنع آرتل بعداً موضوعياً هاماً لمسرحيته فحسب ، ذلك الذي يؤكد تأكيداً حيويّاً على الانفصال بين واقع ظروفها الاجتماعية وعالم أحلامها البائسة ، بل يوضح بالإضافة إلى ذلك السمة السطحية لهذه الرواية مقابل مشاكل الحياة اليومية التي تتظاهر بالتعامل معها .

يعتبر عدم التواصل في السياقات اللغوية المستخدمة أحد أكثر الادوات وضوحاً في مسرحية " ثلاثمائة مليون " للدلالة على العلاقة الفاصلة بين هذين العالمين الدراميين . وكان آرتل أهم كاتب روائي في الأرجنتين لم يدوام فقط على استخدام فعل النداء

Vossee ، بل صنفا كاملاً من اللغة غير القياسية ، أو المحظورة على المستوى اللغوى الاجتماعى . (٨) إن نسيج اللغة الأدبية عند آرلت - أو بالأحرى نسيج أبطاله وشخصياته الروائية - يزيد بكثير عن هذا الصنف من المعالم الزائفة التى يطلق عليها lunfordo وإن كان هذا المصطلح مفيداً للدلالة على أية سمة من السمات التى تنحرف عن الأعراف الأكاديمية الدولية . وليس النسيج اللغوى عند آرلت مجرد مجموعة متألقة من الكلمات ، بل يتضمن اشارات واضحة إلى موضوعات محظورة كالدعارة و الاستمراء (قام كتاب المدرسة نفسها عقب ذلك بتخطى ذلك إلى موضوعات الشذوذ الجنسى والرعب والتعذيب لاغراض سياسية) والنقل الدقيق للحد النحوى غير المنتظم والأساسى المفروض على الاختلال الوظيفى اللغوى الذى يتسم به كلام الرعاع والمنبوذين فى كتاباته .

وإذا حالف آرلت النجاح فى نقل هذا النسيج العامى للغة فى روايته (ومن المهم التأكيد على أن التجسيد وثنائقى لغوى اجتماعى أكثر من كونه تعبيرياً أو جروتوسكياً) ، فليس من الغريب أن يتسم بالحيوية بوجه خاص فى أعماله الدرامية ، حيث يقوم الوجود الجسمانى للممثل بإعطاء قدر أكبر من المصداقيه للسياق اللغوى الذى يتعين عليه أن يلفظ به . (٩)

وفى حالة مسرحية " ثلاثمائة مليون " تقل فرص تجسيد السياق اللغوى الاجتماعى الذى تتسم به الرواية عند آرلت ، ويعزى ذلك ببساطة إلى أن المسرحية تحكمها شخصيات الفنتازيا فى البرولوج وفى حلم صوفيا . غير أنه عندما تقطع المرأة على الفتاة أحلام اليقظة التى ترواها فى نهاية الفصل الثانى ، ربما يجعلها المخرج تتكلم باللهجة الفظة التى تتسم بها نساء الطبقة الحاكمة فى الارچنتين حتى يتأسس حد فاصل بين اللهجة الاسبانية الاجنبية التى تتحدث بها الفتاة ، واللغة " الشعرية " التى تتحدث بها الشخصيات فى المشهد الذى تعفو فيه سندريللا عن بولكانو . وربما يقال فى هذه الحالة إن التمايز بين السياقات يمليه النص ، وأن الاحاطة الكاملة بهذا الامر متروكة لحسن تصرف المخرج .

الأهم من ذلك الجزء الختامي فى المسرحية أى المشهدان الرابع والخامس فى الفصل الثالث . فهنا تحطم عالم الفنتازيا عند صوفيا بظهور الابن السكير ، وانتحارها ، وتعابير الراحة من قبل الممثلين . (١٠) وتشكل الكليشيهات المبتذلة التى يلفظ بها روكامبولى ، وتعابير الراحة الاعتيادية من جانب ممثلى الفنتازيا الذين تحرروا من ادوارهم المسرحية ، والعنف الجسدى وما صاحبه من عدوان الابن اللغوى ، تشكل جميعها سياقات متباينة تؤكد الصدام بين المستويات المسرحية التى نحن بصدها . وهكذا ، نرى أن دعاء روكامبولى بالرحمة على روح الفتاة المسكينة تعقبه كلمات الابن الذى لا يكف عن المطالبة بأن تسمح له صوفيا بالدخول :

الابن (مازال يضرب علي زجاج «الباب» وينادي بصوت مبحوح - افتحي يا صوفيا ، افتحي ... لا تلقي نكات ، لا تهذري (١٠٨)

تتناقض هذه الكلمات التى تدعو إلى اسدال الستار الأخير ، والتى تتسم بسمات الحياة اليومية ، مثل "الصوت المتحشرج" ، وصوت المناذاة القياسى ، وصيغة النفى التأكيدية فى (لا تفعل) (وغبر التأكيدية كذلك) ، والقاء النكات تتناقض جميعاً تناقضاً شديداً مع التعابير المبتذلة فى دعاء روكامبولى بالرحمة على روح صوفيا . ولم يكن هناك أنسب من أن تختتم تعبيرات الحياة اليومية للابن المسرحية .

تتسم اللغة المستخدمة فى عالم الفنتازيا لصوفيا طيلة مسرحية "ثلاثمائة مليون" بأنها تجسيد صادق بالضرورة للصيغ المبتذلة لأدب بونسون دو ترايل Ponson du Terrail الذى تعبر عنه . وعلى الرغم من أن هناك صبغة نداء (كما فى حديث روكامبولى الثانى فى مشهد العفو المشار اليه أعلاه) بوصفه علامة على هذا النوع من الأدب الشعبى ، الذى يتسم كما هو الحال بتنوعات متفاوتة من التعابير الشعرية الزائفة والرقى الأكاديمى الكاذب ، وكذلك اللهجة الاجنبية التى تتحدث بها صوفيا ، فإن العرف السائد خلال المشاهد التى تحكى حلم الفتاة بالثلاثمائة مليون بيسوات ، وبمغازلتها ، وزواجها ، وهلم جرا ، هو عبارة عن الحديث " الخالى " غير العامى الذى يوجد فى الكتابة الروائية (راجع الكتابة الحديثة لكورين تيلادو Corin

Tellado لتجد شيوعاً لهذا الأسلوب فى الكتابة باللغة الاسبانية) . وعند حد معين ، تتحدث الفتاة بلهجة شديدة إلى جالان لعجزة الواضح عن تقليد الأعراف الخطابية لفتازيا أحلامها :

الخدمة : أيها الرجل ، يالك من غبي أو أحمق ! إذ إنني لو كنت رجلاً ، لذهبت إلي الفتاة التي أحبها ، وأقبلها بشدة ، وأقول لها ببطء إنني أحبك حباً كبيراً ...

جالان : أوه ! إن ما تطلبينه هو أن أتصرف علي طريقة القصص الألمانية.

الخدمة : إنني لم أقرأ أبداً قصصاً ألمانية ، ولكني قرأت رومانسولي ، وهو طويل جداً ... أربعين جزءاً ... وسأقرأ شيئاً آخر ... ﴿...﴾ لا تغضب أيها الرجل ... من يرفض أن يقول لامرأة : إنني أحبك ! ان هذا يحدث في المسرح فقط ، ولكن في الواقع يحدث بطريقة أخرى . في الواقع ، حينما يرغب رجل في امرأة ما فإنه يحاول خداعها . إذ إنه يعتقد أنه أنكي منها . لكن بالنسبة لنا معشر النساء فإننا يروق لنا ذلك النوع من الرجال... (ص ٧٦-٧٧)

من الواضح الجلى أن الرغبة التي تروم الابن تجاه صوفيا جعلته لا يأبه بدراسة الأعراف الخطابية ، سواء التي تحكم التياترو Teatro أو الواقع Realidad ، اللذين تشبر الخدمة إليهما . وهنا قد ككتشف المتفرج دلالة شديدة الوضوح على الاختلافات بين عالم الفتازيا عند صوفيا ، وخبراتها الحياتية اليومية .

تتمثل الاستراتيجية السميوطيقة الرابعة التي تستخدمها المسرحية للتأكيد على الاختلاف بين هذين العالمين فى شكاوى الممثلين فى الفتازيا الروائية من عدم معقولية طلبات الخدمة المسرحية . كما أن اشارتها بهذا القدر من الوضوح إلى عدم ملائمة الادوار التي ترغب أن يؤديها هؤلاء الممثلون ، والسطور التي تجعلهم يتحدثونها ، جعلت حوارهم يلقي الضوء بشكل شديد الصراحة على الفارق بين الفتازيا عندها

والعالم "الطبيعي" الذي يشعرون أنها تنحرف عنه بهذا القدر من الغرابة . ولقد رأينا
لتونا مدى غرابة تعليماتها إلى جالان فيما يختص بالصيغ التعبيرية التي ترغب في
أن يجسدها ، وهي الصيغ التي تتعرف عليها في قصص روكامبولي . وتتخلل
المسرحية اشارات عرضية من جانب الممثلين لثورة بيرانديللو Pirandellian ، الأمر
الذي يصل إلى ذروته في تعبيرهم عن شعورهم بالراحة عندما يحررهم انتحارها من
الادوار المفروضة عليهم فيما يعترىها من فتازيا درامية . (١١) ويتذمر جالان عقب
مشهده الخطير مع صوفيا ، شاكيا من مصيره كممثل :

جالان : انني غير سعيد ... فبعد هذا المجهود المضني تكون هذه الخادمة من
نصيبي ، أنني أمضي من سيء إلى أسوأ

كريسيلدا : وأنا .

الكابتن : وأنا .

جالان : يالها من ذكرى جميلة !

كريسيلدا : يجب منع الفقراء من أن يحلموا .

أسوسينا : فعلاً . الفقير حينما يحلم فإنه يتخيل أشياء غاية في الحمق

جالان : إنه الجهل .

الكابتن : منذ وقت مضي كان يعتقد أن حتي غاسل الأطباق الذي كان يعمل في
هذه المنطقة لديه الحق في التخيل .

كريسيلدا : ان اللوم يلقي علي السينما في ذلك ... صدقوني ﴿...﴾

جالان : نحن مثل الممثلين الذين يقومون بتمثيل عمل مسرحي .

الكابتن : وهي المؤلفة ...

كريسيلدا : مع الفارق الوحيد ، وهو أنها ترانا .

أسوسينا : علي أية حال ، يجب أن أذهب

الكابتن : نعم .. لديك حق ، فالمرء يسأم من الضوضاء (ص٨٣)

وسيكون من الخطأ النظر إلى هذا الحديث بوصفه نسخة مكررة عرضية لبيرانديلو، أى مثال معقد وهزلى لدراما داخل الدراما ، كما هو الحال مع العمل المصقول الذكى لأنزو ألويسى Anzo Aloisi تحت عنوان " لا شىء عن بيرانديلو" Nada de Pirandello ، وهى عبارة عن عمل هزلى بلا أحداث عنف فى أكثر من فصلين مع شىء من التقديم ، وخاتمة محتملة ، وهو أحد أفضل الأمثلة على الاستخدام الذكى لأعراف برانديلو فى اعمال التياترو إندبندينتى (راجع تحليلاً لهذه المسرحية بالفصل الخامس).

وعلى الرغم من أن فكرة النسخة المسرحية المكررة عند آرلت كما أكدت سالفاً، تدين بالكثير للأفكار التاريخية فيما يتعلق بالطبيعة النفسية والعلاجية للمسرح، فإنه فى حالة هذا المشهد ما بهما ليس مجرد سؤال يتعلق بطبيعة المسرح بقدر ما يتعلق بوظيفة الحوار الهزلى العرضى الظاهرى الذى يجرب الممثلون فيما بين المشاهد من أجل التأكيد على الطبيعة الغريبة للخيال الذى ابتدعته صوفيا فى خضم ياسها .

ربما كانت طبيعة الانتقال بين المشاهد هى أهم استراتيجية مسرحية استخدمها آرلت بغية المقارنة بين العالمين اللذين يقدمهما فى مسرحية ثلاثمائة مليون . وتدلل هذه الانتقالات على تحرك صوفيا بين العالم اليومى الذى يوقع عليها الظلم بوصفها شخصاً منبوذاً اجتماعياً ، والفتناتيا الخيالية التى أسستها حول شخص روكامبولى . وتتمثل هذه الطبيعة المسرحية الخاصة لهذه الانتقالات فى الجرس الذى يدق كى يدعو صوفيا من "مسرح" حجرتها المتواضعة ، الذى تؤهله بأدوات وأشخاص أحلامها ، إلى العالم

الحقيقى للبيت الذى تخدم فيه . فمثلاً ، يدق الجرس خلال المشهد الذى تعلن فيه صوفيا عن خطبتها أمام ركاب السفينة المبحرة (يتم التوسع فى المعالم الفقيرة لحجرتها كى يتشكل التصميم الخاص بمن السفينة ، كما هو الحال فى الفصول الأخرى حيث يجرى تمديدهم كى يشكلوا كاذب بو لكانو ، أو حجرة الاستقبال الفخمة . الخاصة بصوفيا ، وغير ذلك) :

جالان : سيداتي ، أنساتي ... أيها الكابتن ... لقد حضرتم في وقت سعيد بالنسبة لي ... لقد خطبت الآنسة صوفيا .

الكابتن : أهنتك يا أنسة ... أهنتك أيها الرجل ...

أسوسينا : أهنتك يا عزيزتي ... وأهنتك أيضاً .

جالان : شكراً

كريسلدا : عقبال عندكم .

يقرع جرس الخدمة دون انقطاع ، وتذهب الخادمة إلى حجرتها ، وتخفت اضاءة المركب ، ويستمر المسافرون في الحوار علي خشبة المسرح.(ص٥٢)

يتمثل الحوار الذى يستمر ممثلو الفنتازيا الروائية فى استخدامه فى تبادل الشكاوى حول حلم الخادمة الذى يضطرون للظهور فيه . وتقتصر شكاواهم عند هذه المرحلة على تأكيد عملية الانتقال التى دعت فيها الخادمة من عالم الفنتازيا إلى عالم الواقع المر المتمثل فى طلبات الخدمة المنزلية . وقد أشرت سالفاً إلى الطريقة التى تم فيها قطع المشهد الذى تعفو فيه ابنة صوفيا عن بولكانو بظهور سيد الخادمة ، وهو تفصيل يبين بشكل أكثر حيوية التناقض بين العالمين اللذين تعيش فيهما المرأة :

تطل المخدومة فجأة من باب حجرة المنزل ، وتنظر للخادمة وتقول لها .

المخدومة : اسمعي ...، هل يمكن أن أعرف ماذا يحدث عندما ينادون علي الخادمة؟ إنني أقرع الجرس منذ نصف ساعة .

الخادمة : اصفحي عني يا سيدتي ... (يخرج كلاهما وتبقي شخصيات الدخان في وضع التماثيل التي تجمدت في أماكنها عندما سمعت صوت المخدومة وهي تدخل حجرة الخادمة (ص ٥٢).

يتجسد الانتقال الرئيسى الثالث بطبيعة الحال فى الظهور المفاجئ لابن المخدومة Patrona ، الذى تقطع أحواله السكيرية على سندريللا طلبها من أمها أن تبارك خطوبتها . ويحطم هذا الانتقال الأخير بشكل قطعى عالم أحلام الخادمة ، وعندما استجابات من قبل بشكل طبع لدعوة الجرس ، كانت تلك هى اللحظة التى فازت فيها بحياتها . وتمثل الانتقالات شريحة كبيرة فى نسيج العمل الدرامى ، وتسعى مسرحيات عديدة لجعلها على أكبر قدر ممكن من السهولة و"الطبيعية" بوصفها أحد معايير الصدق . وعلى النقيض الآخر ، تستخدم الانتقالات الفجائية التى تشطر وحدة المشهد فى المسرح التعبيري عند آرلت - بمعنى أن يطلب من الممثلين أن يتجمدوا فى أماكنهم ، أو أن يتمصوا ممثلين آخرين يعلقون على الغرابة التى تتسم بها الادوار التى أدوها لتوهم - من أجل الحفاظ على صورة واضحة فى عقل المتفرج عن الانفصال الحاصل بين العالمين الدراميين اللذين تقدمهما المسرحية .

أخيراً ، يتم التأكيد على هذه الصورة خلال العمل كله عن طريق التداخل الجغرافى بين عناصر الطبيعة والفتنازبا . ولعل أبرز هذه العناصر الثوب الذى ترتديه صوفيا . فعلى الرغم من نوعية الأثواب الأخرى التى ترتديها الخادمة كما يتفق مع الظروف التى يملئها الحلم ، فإنها تستمر فى ارتداء المنفضة التى تستخدمها فى أعمال النظافة:

ملحوظة هامة : تواظب الخادمة اثناء العمل على ارتداء ثوب العمل ، بينما تتظاهر شخصيات الدخان بعدم الاهتمام بذلك . (ص ٧١)

ويعد وجوب عدم ملاحظة الممثلين الآخرين للتناقض الحاصل فى ملابس صوفيا عاملاً هاماً للتأكيد على الانفصال بين العالمين اللذين تتحرك بينهما من مشهد إلى مشهد . ولن يستطيع المتفرج بطبيعة الحال أن يتغاضى عن غرابة الملابس التى سترتديها صوفيا بوصفها العقيلة الثرية ، بالإضافة إلى منفضة الخادمة التى ستظل ترتديها فى صحبة هذه الملابس .

لعل هذا التناقض أبرع دلالة فى مسرحية آرلت للتأكيد على التعارض بين واقع الطرف الاجتماعى الذى تعيشه الخادمة وفتنازيا أحلام الهروب التى تراودها .

بالأضافة إلى ذلك تستخدم معالم متنوعة فى المشهد للتأكيد على هذا التناقض الاساسى . فمثلاً ، توصف حجرة الخادمة كمثال على الأركان المظلمة الخائقة فى القصور الراقية والشقق الفارهة التى تضطر أن تسكنها النساء ممن فى منزلة صوفيا ، تلك الحجرات التى تحتل فى بدرومات البيوت ، أو تقع فى العمارات الحديثة خلف المطبخ ، بجوار مصاعد الخدمة المزعجة والهوايات الكثبية . ولا بكاد المصباح الذى تبلغ قدرته خمسة وعشرين وات يضىء حجرة صوفيا المتواضعة ، كما أن أثائها غبر مريح ، وكذلك مطيتها فى الرحلة التى تقوم بها من أسبانيا ، لاشك أنها تبعث على الكآبة . غير أن الغرفة تتسع مع تطور الحلم كى تستوعب الاماكن العديدة التى تملئها الفتنازيا الدرامية . ويتضمن ذلك ظهر سفينة ومخبأ بولكانو وحجرة استقبالها ، وغير ذلك : " يخفت الضوء فى المسكن الحقيقى حتى يتحول إلى ظلام دامس ، ويقترب صوت خطوات ، ويغمر الحجرة لاشعوراً ضوء أخضر يكشف الخادمة وهى جالسة على حافة فراشها الصغير . لكن المسكن الحقيقى يكبر ويتمدد ليتحول إلى عابرة محيطات ، ويوجد به مدخنة صفراء بيضاوية تعلوها مروحة هوائية ، ويحيط الضوء البرتقالى بالمركب ، ويكسو المحيط اللون الأخضر الفضى . "

وهكذا ، نستشف من تعليقات الممثلين اللذين يؤدون أدوار الفتنازيا أن تصور صوفيا لهذا المشهد متقولب تماماً ، وهو محاكاة صور المجلات الرخيصة . وتقوم هذه الملاحظة لدى المتفرج بالتأكيد على الصدام بين المساحة "الواقعية" لحجرة صوفيا

وتوسيعاتها الخيالية . كما أن درجة التفاعل بين صوفيا الخادمة والمخدومة والابن يتم بصورة طبيعية تنم بشكل مجازى عن الأنماط الواقعية ، جعلت غرابة شخصيات عالم فنتازيا صوفيا تبدو أكثر وضوحاً بوصفها أداة سيميوطبقية للتعبير عن الصدع الحاصل بين العالمين بصورة يستحيل علاجها .

ترتكز مسرحية ثلاثمائة مليون لآرلت على تصوير عنصر الخيال عند الخادمة : (مضطجعة فى السرير، ويديها خلف مؤخرة رأسها... تمر فترة صمت) لو كنت غنية ماحدث لى هذا (ص ٦٤).

ولعل لفظ Eso تشير إلى مصيرها التعس كخادمة منزلية مطحونة تتعرض لاتهامات سيدتها الفظة ، وللتحرش الجنسى العنيف من جانب الابن . ولاشك أن الاعتقاد فى أن الثراء سوف يحل مشكلاتها فى الحياة كان نتيجة طبيعية لقراءة الكتابات الادبية التى كانت تتسلى بها ، والتى كانت تستطيع عن طريقها استقراء أحلامها فى الفنتازيا . ويتضح من المسرحية أن الثروة ليست كافية لعلاج بأسها ، وبالطبع لا تستطيع الفنتازيا تحقيق ذلك . وهنا يترك المتفرجون كى يتدبروا بأنفسهم الحل المرضى للورطة التى يقع فيها من هم على شاكلة صوفيا .

تختلف كتابات آرلت اختلافاً كبيراً عن الواقعية الاجتماعية التى تطورت عند كتاب مجموعات البويدو فى العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين ، وذلك فى أنها لا تقدم وعداً بالثورة الاجتماعية . وقد كان آرلت فوضوياً بالضرورة فيما يختص بأيديولوجيته السياسية المتشعبة ، كما أن عمله كان بمثابة إسهام كبير وكاف فى تقديم تجسيد فصيح وبارع للوجوه العديدة للإهانات الاجتماعية والنفسية التى يتعرض لها الإنسان فى عالم لا يكف عن ظلمه وعدم تسامحه . وعندما يؤسس آرلت مسرحيته فى اطار التناقضات الحادة بين عالم حقيقى ظالم وعالم فنتازيا غريب (ولكنه على أقل تقدير بنم عن حاجة الفرد إلى نموذج لاطلاق سراحه من فيود الظلم ، بغض النظر عن عدم اتساقه الجوهري عند تفحصه بصورة نزيهة) ، فإنه يقترح على جمهوره صورة تعبيرية للصراعات التى تدمر بنى البشر وتقودهم إلى الانتحار بأساً . وعندما يستخدم

آرلت سلسلة الاستراتيجيات السيموطيقية التى شرحت فى هذا المقال ، فإنه يقدم احد أهم الامثلة المسرحية الفعالة على اهتمام التياترو اندبدندينتى بالغور فى أعماق النفس البشرية .

الهوامش

١- يركز لويس أورداز Luis Ordaz فى استعراضه للمسرح الارچنتينى فى الفترة من الثلاثينات حتى الوقت الحاضر على آرتل بوصفه أبرز الدراميين تمثيلاً للتياترو انديندينتى :

Teatro : desde la generacion intermedia a la actualidad

٢- يعد كتاب "التياترو عند روبرتو آرتل El teatro de Roberto Arlt بقلم راؤول كاستا جينينو Raul Castagnino من أكثر الدراسات استفادة حول مسرح آرتل . وعلى الرغم من أن هناك نقداً كبيراً قد نشر حول أعمال آرتل منذ منتصف الستينات ، فلا يوجد تحليلات متعمقة لأعماله الدرامية ، باستثناء التعليقات التى تمت على مسرحياته بصورة مستقلة .

٣- أكد نقاد كثيرون على النواحي التحليلية النفسية الواضحة للغاية فى كتابات آرتل . ومن أكثر الدراسات تفصيلاً تلك التى أعدها ديفيد مالدافسكى David Maldavsky بعنوان Las crisis en la narratua de Roberto Arlt.

٤- ليونيل آبل Lionel Abel ، المتياتياترو : رؤية جديدة للشكل الدرامى
Meta Theatre : A New View of Dramatic Form

٥- بينما يقبل معظم النقاد صحة هذا الافتراض فى أعمال آرتل ، فإن أحدهم يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك على أن استخدام دوافع الفنتازيا يعتبر انحرافاً غير سوى عن الحقائق الاجتماعية - وعن مسئولية التعليق عليها بشكل صريح - من قبل المؤلف . انظر أدولفو بريeto Adolfo Prieto ، مقال بعنوان :
La fantasia y lo fantastico en Roberto Arlt الذى نشر فى

Boletin de literatura Hispanicas ، المجلد الخامس ، ص ٥-١٨ ،
١٩٦٣ .

٦- تم باستفاضة الكشف عن موضوع الاهانة فى كتابات آرلت . راجع على وجه الخصوص :

- Juan Jose Sebreli : Inocencia y culpabilidad du Roberto Arlt , Sur , No . 223 , 1953 , P.P.109 - 119 .
- Jaime Giordano : Roberto Arlt o la metafisicca del siervo, Atenea, No . 419 , 1968, P.P. 73 - 104 .
- Aden Hayes : Arlt's Confessional Fiction : The Aesthetics of Failure, Jouurnal of Spanish Studies : 20 th. Century, 5 , 1977 , P.P. 191 - 201 .

٧- جميع المقتطفات من مسرحية " ثلاثمائة مليون " لروبرتو آرلت ، الاعمال المسرحية الكاملة ، بيونس آيرس ، ١٩٦٨ .

٨- راجع دبفيد ويليام فوستر David William Foster ، آرلت المتمرد
Review ، Arlt : The Maverick ، رقم ٣١ ، ١٩٨٢ ، ٢٩ - ٣٠ .

٩- بالنسبة للتعبيرية والجروتسك عند آرلت ، راجع :

- Naomi E. Lindstrom, Literary Expressionism in Argentina (Tempe, Arizona : Arizona State University , Cent For Latin American Studies , 1977) .
- James J. Troiano, The Grotesque Tradition and The Interplay of Fantasy and Reality in The plays of Roberto Arlt, Latin American Literary Review, No . 8 , 1976 , 7 - 140 .

يتحدث ألبرتو جوتيريز دى لاسولانا Gutierrez de La Solana عن السريالية
فى أعمال آرلت ، ولكن يبدو أن ذلك خلطاً لعناصر الجروتسك مع العناصر
السريالية الأخرى التى قد تستخدم دوافع جروتسكية تنطلق أساساً من التعبيرية
المبكرة ، راجع :

Huellas Surrealistas en el teatro de Roberto Arlt , in
Institute Internacional de literatura Iberoamericana,
Philadelphia: University of Pennsylvania , Department
of Romance Languages , 1978 , P.P . 99 - 107 .

١٠ - راجع الدراسة المستفيضة للدوافع الروائية فى كورين تيلادو -Corin Tel-
lado ، بقلم أندريه آموروس :

Subliterations , Barcelona , 1974 , 145 - 189 .

١١ - قام جيمس ترولانو James Trolano بدراسة تأثير بيرانديللو فى
Pirandellism in The Theatre of Roberto Arlt, Latin
American Theatre Review, 8 - 1, 1974 , 37 / 44.

الجزيرة الخالية والمسرح التعبيري

عند آرلت

تعد مسرحية "الجزيرة الخالية" La isla desierta خير مثال على الأعمال الدرامية القصيرة عند آرلت. (١) وتدور هذه المسرحية ذات الفصل الواحد حول مجموعة من موظفى المكاتب . وفى إطار تعبيرى نرى كيف يستعبدهم عمل روتينى مقيد وظالم ، يتحولون فيه إلى تروس فى ماكينة بيروقراطية . غير أنه عندما يخرج المدير من المكتب قليلاً كى يرفع إلى رئيس الشركة شكوى ضد أحد العمال ، يدخل الساعى ويعوق تماماً الأنشطة التى يقوم بها العمال . ويحثهم سبريانو Cipriano على الهروب من ورطتهم على متن أحد القوارب التى يرونها قابضة فى الرصيف من خلال نافذة المكتب . ثم يأمرهم بالترحال حول العالم والسعى وراء المغامرة كما كان يفعل فى شبابه .

وعندما تصل الثورة التى تندلع بين موظفى المكتب من جراء الاقتراحات التى يطرحها مولاتو Mulato الموشوم إلى ذروتها يدخل المدير ورئيس الشركة . وعندما يدرك الرئيس طبيعة الموقف بسرعة بأمر بفصل جميع العاملين وحجب الرؤية من خلال نافذة المكتب بالكامل لمنع أى اتصال آخر مع العالم الخارجى مما قد يغرى العاملين بأحلام وفتازيا الهروب . وتصل المسرحية إلى نهايتها بالأوامر التى يصدرها رئيس الشركة .

وتعتبر الخطوط الصارخة للمناظر بالشكل الذى تصفه تعليمات الكاتب المسرحى ، واستخدام الرموز المعبرة مثل الروتين المكتبى الميكانيكى ، والنافذة ، والقارب ، وشخصية سبريانو الموشوم المبالغ فى زخرفتها (المطابقة لشخصية بيدباير Pied Piper التى تشتهر بمغامرة الهروب) ، والتنقلات المفاجئة فى النص ، والتناقض الواضح بين مجموعات الشخصيات ، تعد جميعها من سمات "الجزيرة الخالية" التى تنم

عن أفضل صور الأدب التعبيري . وليس هناك الكثير أمام تطور "الشخصية" ، ويقدم العمل فى إطار منتظم يتطلب من الجمهور قبوله على الفور بشكل مجازى ، دون حاجة للتظاهر بأى عمل مسرحى واقعى أو "طبيعى" واضح .

ونتيجة لذلك ، يتسم بناء العمل ، وأى معنى يوحى به ، بالغموض فيما يتعلق بالخبرة اليومية ، مما يتطلب فك شفرته ، وتطبيقه بصورة رمزية على الخبرة التى نزعِم معرفتها فى إطار "طبيعى" . إنما هذا الغموض الذى بضى على "الجزيرة الخالية" صفة التعبيرية الصرفة . وهو فى الوقت نفسه يشكل أساساً لخصوصيته المعينة بوصفه نصاً درامياً .

ويعنى آخر يمثل هذا الغموض أساس بناء العمل الذى بتعرف مكانته بوصفه أدباً درامياً . وتحاول التعليقات التالية التعرف على سمات هذا البناء فى إطار الوحدة البنائية الكاملة للمسرحية .

تقوم "الجزيرة الخالية" على مبدأ هام واحد يمكن توضيحه فى إطار المعنى ، ألا وهو عدم ثبات الحقيقة من وجهة نظر الشخصيات الذين يقعون فى شبكة عمل روتينى يعميهم عن الحياة فى أطرها الأرحب . كما أن حجب الرؤية بصورة ملفتة عن المكتب الذى يعملون فيه - إذ إن إرشادات خشبة المسرح تشير "أضواء ساطعة منعكسة فى تلك الفراغات البائسة المتعرجة فى صالون سمستري الابعاد يقع بالدور العاشر لآحد المباني " (ص ١٧) - إلى لتوضيح مدى انفصالهم عن الحياة . ويتضح هذا بصورة أكبر عندما يقوم مولاتو وسبريانو برسم مناظر حية لهم عن العالم الذى نفتقدونه ، وهو عالم لا يكادون يستطيعون تخمين ماهيته مما يروونه ويسمعونه من خلال نافذة مكتبهم الواقع فى الطابق الحادى عشر ، والذى يتصورونه فقط عن طريق القوارب القابعة أمام أعينهم ، والاصوات المرتبطة بها .

يتسم هذا الواقع اللاتأثبات أو المحير بعدد من الاجراءات اللغوية المعينة التى تتصف بها الحوارات بين الشخصيات . ويعد القطع من أوضح هذه الاجراءات .

فهو نظراً فى المقام الأول كى يدل على الانتقال من جزء إلى آخر فى المسرحية . كما يحدث فى الدرجة الثانية بوصفه مزية خاصة للمستوى الاسلوبى أو السياق الذى يتحدث به الشخصيات . وعلى الرغم من أن المسرحية من ذوات الفصل الواحد ، فهناك فى واقع الأمر أربع حركات أو أجزاء يمكن تمييزها بوضوح ، ألا وهى : (١) هناك مشهد افتتاحى قصير يظهر فيه العاملون "مغلغلين" بصورة رمزية إلى مكاتبهم ، تحت السوط اللسانى اللاذع للمدير El Jefe ، الذى يسوقهم بلا رحمة ، وينتقدهم دون هوادة . (٢) بتمرد مانويل عندما يسمع سارينة القوارب التى ترسو أمام نافذة المكتب . وعندما يفشل مدير المكتب فى إقناع مانويل بالرجوع عن موقفه ، ويغادر المكان كى يطلب معونة رئيس الشركة ، يدخل مولاتو . وتستهدف كلماته المشيرة التى تتخذ من القوارب العابرة إشارة للتعبير عن عالم كامل من الفنتازيا والمغامرة وراء القيود التى يفرضها المكتب ، تستهدف التعبير شفاهة عن الحاجة المكبوتة لدى مانويل للتحرر من روتين مممت . (٣) يدرك مانويل أثناء نداء مولاتو للهروب إلى عالم عجب من المغامرة والدعة ، أن الرغبة فى واقع أكثر إرضاء ليس سوى حلم لا يمكن تحقيقه . فإمّا نحن السادة والعبيد إلى حد كبير ، نحن المتواطئون فى جريمة القضاء على أرواحنا . إذ إن مانويل يؤكد هذا الاكتشاف باعترافه بأنه تواطؤ لمدة عشرين عاماً مع مدير المكتب عندما كان ينقل النميمة عن زملائه فى العمل (ص ٢٥) . (٤) يعود مدير المكتب ورئيس الشركة فجأة ، ويضع الرئيس نهاية سريعة للشورة التى سعى مولاتو إلى إضرامها .

لا بد من الإشارة إلى أن هذه القواطع لا تتفق بالضرورة مع ما يمكن أن نطلق عليه مشاهد منطقية معدودة فى المسرحية . فهناك مثلاً نقلة كبيرة عندما يغادر مدير المكتب للتشاور مع رئيس الشركة بخصوص إضراب مانويل عن العمل بعد سماعه لسارينة الفارب . غير أن القطع المشار إليه آنفاً يقع قبل هذه المغادرة (أى تغير المشهد) ، وهناك بالفعل لقاء بين مانويل والمدير قبل مغادرته للمكان . لكن القطع الأخير يتوافق مع تغير فى المشهد ، ويدل على عودته مدير المكتب فى صحبة الرئيس . ويقع القطع الثالث أثناء الفنتازيا التى تتمكن من مولاتو ، إذا جاز لنا التعبير . ولا

بطراً تغيير على المشهد ، حيث يظل الحدث والشخصيات على ما هم عليه من ناحية الجوهر .

ويقع القطع فى تفحص مانويل لذاته (ثورته المبكرة مقابل اكتشافه لعدم جدواها عند هذا الحد) ، وبالطبع فى إدراك الجمهور لما يعنيه مانويل . لكن المشهد يستمر على هذا النحو . بل أن مولاتو الذى لا يهاب تغيير موقف مانويل يسعى لاستغلال ذلك (فهو يشير إلى ما يتصف به مانويل من نبيل و نكران ذات) كى بدعم دعوته إلى ارتياد المخاطرة .

تدل هذه القواطع على تغيرات مفاجئة فى الموقف تجذب بدورها انتباهنا إلى عدم ثبات الواقع فى عقول الشخصيات . فهم ينتقلون من روتين قاتل إلى تمرد تلقائى وأحلام نشطة للهروب ، وإدراك جزئى لعدم جدوى أحلام التحرر وعيشيتها ، وإلى الواقع الملموس لطردهم من وظائفهم ، والأمر بتغيير المكاتب للحيلولة دون تمرد آخر من جانب العاملين .

وهناك بشكل عام اشارة بسيطة لعدم قيام الشخصيات بالتفكير فى ذواتهم (باستثناء رد فعل مانويل لفنتازيا مولاتو) ، واندفاع سلوكهم ، والسياق المبالغ فيه للحدث الذى يصل فى المسرحية إلى نقطة الانعزال عن واقع "طبيعى" متماسك . إنها شخصيات تطفو ببساطة على سطح الاحداث العرضية ، سواء كانت روتيناً يومياً أم فنتازيا تلقائية ، وهى بهذا المعنى تدلل على هويات متقلبة بالنسبة للجمهور .

يدعم هذا اللاتبات للواقع ، الذى فصلناه حتى الآن فى اطار القطع المفاجئ للنص و سلوك الشخصيات فى الحركات المنفصلة التى تخلقها القواطع ، سلسلة من الملامح اللغوية للنص . وعلى الرغم من أن مستوى الاسلوب فى النص من نوع العامية الاسبانية الارچنتينية ، فإن هذه المعالم تضيف إلى السياق الاساسى غير العامى . ففى سياق واحد يتكلم الاناس "الحقيقيون" بنفس طريقة كلام شخصيات "الجزيرة" . ولكن فى سياق آخر فهناك سلسلة من المعالم التى تنفصل عن صورة العامية من أجل

دعم جزئيات بعينها فى الحوار . وهذا المزج بين العامى وغير العامى (دعونا نطلق عليه اسم "الخطاب المدعوم" لعدم وجود مصطلح أفضل) يعد أحد معالم التعبيرية ، وكتابات آرلت بصورة عامة . (٣)

تتمثل هذه العلامات الخطابية المدعومة فى " الجزيرة الخالية " فى الحديث الشعائرى، وعلامات الاستفهام ، وعلامات التعجب ، وأنواع بعينها من أساليب المبالغة الشفاهية ، والتكرار اللفظى . ويسعنا القول عامة إن هذه العلامات تخدم وظيفتين رئيسيتين متداخلتين ،
أولاهما :

مهما كان مدى انحراف هذه العلامات عن المعالم البنائية للتعبير العامى - فعلى الرغم من أن علامات الاستفهام أو التكرار اللفظى لا تتجزأ عن أنماط الحديث اليومى ، فإنها على أية حال مسألة تتعلق بدرجة وجودها إحصائياً ، وليس مجرد وجودها من عدمه - فإنه يدعم النسيج الشفاهى للعمل . وهكذا يجرى توعية الجمهور بشكل مباشر بالنسيج الشفاهى ومدى انحرافه عن أنماط الحديث العامى .
وثانيهما :

المدى الذى تحرر نفسها به من اللغة العامية غير المدعومة أو تتناقض معها ، مما يجعلنا ندرك المكانة الخاصة للعمل الادبى . وتمثل طبيعة هذا التناقض أهمية خاصة فى الأعمال الدرامية حيث إن تقليد خشبة المسرح - العالم المصغر الذى يتحرك فيه أناس حقيقيون بشحمتهم ولحمهم ، ويتكلمون ، ويتصرفون كما لو كانوا ينتمون إلى العالم الذى نعيش فيه نحن المتفرجون خارج المسرح - يضع طبيعة التناقض بين اللغة العامية غير الادبية واللغة الادبية غير العامية للنص الدرامى بصورة مريحة بدرجة أكبر مما هو الحال مع الادب غير الدرامى الذى لا تكون فيه التقاليد الحياتية البصرية للمسرح لبست موضوع النقاش سواء على المستوى المادى أو الحسى . (٤) وغنى عن القول إن التوتر بين العالم "الحقيقى" وأنماطه اللغوية ، وأنماط العالم الذى طرحه العالم الصغير المسرحى ، يصل إلى مداه فى نوع الدراما التعبيرية التى يعد آرلت إحدى علاماتها المميزة .

دعونا الآن نتعرض لامثلة بعننها على النسيج الشفاهى المدعوم فى "الجزيرة الخالية".

(١) الحديث الشعائرى :

طالما أن مسرحية آرتل تعالج "الظلم " الواقع على العاملين البروقراطيين من قبل روتين لا يرحم يتعرضون له ، فليس من قبيل المفاجأة أن نجد لغة شعائرية تعمل بوصفها سمة مميزة لروتين شعائرى . بل ان الانماط اللغوية المستخدمة تنحون نحو الخلو من المعنى بالقدر نفسه الذى يتسم فيه الروتين بالعقم . فمثلاً ، يؤسس المشهد الافتتاحى للمسرحية هذه العلاقة منذ البداية :

المدير : خطأ آخر يا مانويل .

مانويل : سيدي ؟

المدير : لقد عدت لارتكاب الخطأ نفسه ثانية يا مانويل .

مانويل : أسف ياسيدي .

المدير : صحح ذلك (صمت يستغرق دقيقة)

المدير : (ينادي) ماريا

ماريا : نعم ياسيدي

المدير : لقد عدت ثانية للخطأ ياماريا .

ماريا (تقترب من مكتب المدير) : أسفة ياسيدي .

المدير : أنا أيضاً سأشعر بالأسف عندما يتحتم على طردكم (ص ١٧)

أو عندما يبرهن مانويل على الدلائل الأولى للتمرد فإنه يتبادل حديثاً مع المدير يقترب من البلاءه بسبب التكرار القائم على الصدى ، ولأنه يبين أن الاتصال لا يتم فى الحقيقة بين المستخدم ورئيسه ، بين المظلوم واداة الظلم :

مانويل : كبت لا نخطئ ونحن لانرى هنا من خلال النافذة سوى المراكب المارة ذاهبة إلى بلاد أخرى (وقفة) . هذه البلاد لم نرها أبداً ، وفى شبابنا كنا نفكر فى زيارتها .

المدير : (غاضباً) - كفى ثرثرة ، واعملوا !

مانويل : لا أستطيع العمل .

المدير : كيف لا تستطيع ؟ ولماذا لا تستطيع ياسيد مانويل ؟

مانويل : لا . لا أستطيع إذ إن الميناء يصيبني بالحزن .

المدير : يصيبك بالحزن ، أهكذا يصيبك بالحزن . (بغضب شديد يقول) استمر ، استمر فى عملك .

مانويل : لا أستطيع .

المدير : سنرى ما سيقوله رئيس الشركة (يخرج فجأة) (ص ١٩ - ٢٠)

(٢) أدوات الاستفهام :

عندما تستخدم الأسئلة بشكل مستمر ، وخاصة ما نطلق عليه الأسئلة الخطابية ، فإنها تصبح غمطاً خاصاً من أنماط الحديث الذى تغلب عليه الطقوس . وتتسم مسرحية "الجزيرة الخالية" بمجموعات من الاسئلة التى يبدو أنها تدلل على نقص الوعى لما يجرى

من أحداث . وهذه الاسئلة علامة على ما يطلق عليه بالفعل الحقيقة "اللاثابتة" من جانب الموظفين المستعبدين . وهى تدل بدورها على محاولة الفهم المتبادل التى يبدو أنها ستفشل لا محالة . فالأسئلة المطروحة لا تؤدى إلى حوار مفهوم ، بل أنها بالأحرى تؤكد كيفية استحالة وقوع الحوار والفهم . وهذا ما وقع بالفعل فى تبادل الكلمات بين مانويل والمدير . وتتواجد هذه النوعية من الأسئلة فى تفاعل مولاتو مع الموظفين ، وهى من جديد لا تؤكد التبادل الاعتيادى للمعلومات - وهى القناعة الناشئة عن السؤال الأمر (أخبرنى لماذا ... ؟) - بل الدرجة التى لا يستطيع مولاتو عندها فى التحليل الأخير أن يتدخل جهل الموظفين المطبق :

الموظفة الأولى : هل يقومون بعمل الوشم أيضاً للنساء .. ؟

مولاتو : بالطبع ! وأى وشم !

الموظفة الثانية : وهل عملية دق الوشم مؤلمة ؟

مولاتو : إنها لا تؤلم كثيراً ... فأول شيء يقوم به الساحر الذى يقوم بدق الوشم هو أن يضع الشخص تحت شجرة ..

الموظفة الثانية : أوه ، إنه شيء مخيف .

مولاتو : لا تخافي ، ان الساحر يقوم بتدليك الجلد حتى لا يشعر المرء بشيء .

الموظفة الأولى : بالطبع ...

مولاتو : دائماً يقوم الرجال والنساء بعمل الوشم تحت الاشجار ، وأخيراً لا يعلم المرء ما اذا كان هذا الوشم عبارة عن رجل أو نمر أو سحابة أو تنين .

الجميع : أوه ! من قال ذلك ! يبدو أنه أكذوبة !

تتخذ الأسئلة خطأً آخر في افتتاحية العمل . اذ يستخدم المدير سلسلة من الاسئلة الخطابية المعبرة عن شكوكه بشكل يفترض أنه ينم عن التهديد الذي يشعر به في أدنى اشارة لعدم اتساق ما يتعرض له من اتهامات :

الموظفة الأولى : (بصوت منخفض) أوه ! كلا ، ان هذا غير معقول . ينظر الجميع في دهشة.

المدير : (بصوت هاديء) ما هو الشيء غير المعقول .

مانويل : انه من غير المعقول العمل هنا .

المدير : انه ليس من المعقول العمل هنا ؟ لماذا ؟ (ببطء) هل توجد براغيث علي الكرسي ؟ هل توجد صراصير في الحبر ؟

مانويل : (ينهض علي قدميه ويصرخ) كيف لا نخطئ ! هل من المعقول ألا نخطئ؟ أجبني ، هل من الممكن أن نعمل هنا دون أن نخطئ ؟

المدير : إنني أدرك ذلك يا مانويل . إذ إن أقدميتك في هذا المكان لا تسمح لك بذلك . فلماذا تحتج وتغضب ؟

مانويل : أنا لا أحتج أو أغضب ياسيدي . (مشيراً نحو النافذة) ان الذي يجعلنا نرتكب الاخطاء هي تلك السفينة الملعونة .

المدير : (مندهشاً) السفن ؟ (وقفة) ولماذا ؟

مانويل : نعم ، إنها السفن . ان السفن تدخل وتخرج صارخة في أذاننا ، وتمر مداخنها من أمام أنوفنا . (يسقط علي الكرسي) لا أستطيع أن أتحمل أكثر من ذلك...

كاتب الحسابات: إنني أعتقد يا سيدي المدير أن هذه البواخر تضر ايضاً بالحسابات.

المدير : هل تصدقون ذلك .

مانويل : نعم ، كلنا يصدق ذلك . أليس حقيقياً أن نصدق ذلك جميعاً ؟

ماريا : إنني لم أصعد أبداً علي ظهر باخرة ، لكنني أصدق ذلك .

الجميع : نعم ، كلنا يصدق ذلك .

الموظفة الثانية : أيها المدير ، هل صعدت علي متن باخرة من قبل ؟

المدير : لم يحتاج المدير الصعود علي متن باخرة ؟

ماريا : هل تدرك يا سيدي ؟ لا أحد ممن يعملون هنا صعد من قبل علي ظهر

باخرة. (ص ١٨ - ١٩)

تصل هذه النوعية من الاسئلة إلى ذروتها في الحديث الجارى بين مانويل والمدير ، حيث يغادر المدير الحجرة سعياً وراء عون رئيس الشركة . وطالما أن طرح الاسئلة لم يسفر عن شيء ، فسوف يتم تسخير السلطة من أجل قمع التمرد الناشئ .

وتقوم الأسئلة في مسرحية "الجزيرة الخالية" بوصفها نمطاً خاصاً من أنماط لغة الطقوس (وهى بالتالى فارغة المضمون وعديمة المعنى وليست وسيلة اتصال) ، تقوم بالتدليل على الهوية الناشئة في المعنى ، ونقص الوعي الذي نسجم به الافراد المسجونون وراء قضبان "جزرهم" . اذا كانت اللغة تعبيراً عن مكنون الانسان ، فمن الواضح في المسرحية أن هذا المكنون سواء لدى الموظف أو صاحب العمل يفتقر إلى المعنى بشكل ملحوظ . ومانويل هو الشخص الوحيد المسموح له بإدراك ذلك ، كما تبين في تمرده على فتنازيا مولاتو الخالية من المعنى ، وكذلك تمرده على وظيفته المميتة غير ذات المغزى :

مانويل : (يلقي بكتاب علي الارض في عنف) كفي !

مولاتو : ماذا يكفي ؟

مانويل : يكفي ذلك ، لقد انتهى كل شيء ، إنني سأمضي .

الموظفة الثانية : إلي أين أنت ذاهب يا سيد مانويل ؟

مانويل : لأطوف بالعالم ، لأعيش الحياة . كفي عملاً بالمكتب ، كفي أرقاماً ، كفي ساعات ، كفي تحمل هذا الوغد الآخر (مشيراً إلي مكتب المدير) .

الموظفة الأولى : من هو ذلك الآخر ؟

الجميع : من هو ؟

مانويل : (حائراً) الآخر ... الآخر ... الآخر ... هو أنا .

الموظفة الثالثة : حضرتك يا سيد مانويل .

مانويل : نعم انه أنا . منذ عشرين عاماً تقريباً كنت أنقل ما يحدث من نميمة للمدير . ولقد عذبني هذا السر كثيراً . لكننا كنا نعمل تحت باطن الارض ، وفي باطن الأرض نفقد الاحساس بالأشياء .

الجميع : اوه !

الموظفة الأولى : وما علاقة باطن الأرض بذلك ؟

مانويل : لا أدري . فالواحد منا كان مثل الدودة . التي تعيش منعزلة في الامعاء ، وتمر عليها الايام ولا تدرك الليل ولا النهار . انه شيء غريب حقاً . (يتكلم في احباط) لكن في يوم ما أحضرونا إلي هذا المكان بالدور العاشر ،

حيث نرى السماء والسحب ومداخن عابرات المحيطات . فلماذا لا يسافر الانسان ؟ أهو الخوف أم الجبن ؟ انظروا اليّ ، انني عجوز هرم ، هل نفعتني أربعون عاماً من النسيمة والخدمة في قسم الحسابات . (ص ٢٥)

٣- أساليب التعجب

إن استخدام التعبيرات الطنانة ، سواء التي يتم التعبير عنها كتابة باستخدام علامة التعجب أو التي لا يستخدم فيها علامة تعجب ، تدل على انعدام المعنى في فنتازيا الهروب عند مولاتو . كما أن معيار الحقيقة الثلاثية أو المحيرة يستلزم أن يعبر مولاتو عن هذه الفنتازيا في شكل يكاد يقتصر على استخدام أساليب التعجب الحادة ، مما يجعلها خاوية المضمون ، كما هو الحال مع الروتين غير المنطقي للمكتب الذي رأيناه يتجسد في الحديث الشعائري الذي يتبادلته المدير مع مرءوسيه . لاحظ على سبيل المثال أن الفقرة التالية تدريب واضح على الانخداع :

مولاتو : والجدول تفنى بين النيات . والزنج بدقون الطبول هكذا . (يأخذ مولاتو غطاء آلة الكتابة ، ويبدأ فى الدق .. تام ، تام ... وفى الوقت نفسه ، بدأ يرقص ، ويبدأ الجميع يروقه الايقاع ، ودخلوا فى الرقص) .

مولاتو : (فى الوقت نفسه الذى يقرع فيه الطبل) توجد نساء جميلات عاريات ، عاريات من أخمص قدمهن حتى شعور رؤوسهم . يزين صدورهن بعقود من الورد ، وترقص الاشجار كما نرقص نحن الآن ، هنا ... { ... } .

فى شكل هستيرى ، يبدأ جميع الرجال فى خلع أربطة العنق ، بينما تبدأ الفتيات فى خلع الجونلات وتقذفن بها الآخرين ويغنى الجميع أغنية على ايقاع الرومبا (ص ٢٧-٢٨) .

وفى واقع الامر ، انما حديث أنصار مولاتو هو الذى يتسم بشكل واضح باستخدام علامات التعجب فى النص المسرحى . غير أن هذا الحدث (راجع ص ص ٢٢ - ٢٤ مثلاً) يعبر فى الحقيقة تعبيراً صادقاً عن حدث مولاتو الطنان :

الموظفة الثانية : اسمع ! ياسبريانو ، فنحن لم نولد بالامس (ص ٢٤).

٤ - التكرار اللفظي :

يعتبر التكرار اللفظي أحد أنماط الحديث الشعائري، وهو ليس بلغة عامية لدرجة أنه ينطوى على غط جامد من اللغة التي لا تستخدم في التعبيرات اليومية . وخير مثال على ذلك الحديث الصادر عن مانويل عندما يتمرد على التمثيلية التحذيرية التي يقوم بها مولاتو (يتجسد التكرار اللفظي في استخدام عبارة baste ، أو كفى) كما أن رد فعل مولاتو نفسه يتضمن تكراراً لفظياً يتمثل في استخدام كلمة ved ، أو اذهبوا (لاحظ أيضاً الأسلوب الأمر التقديري الذي تعبر عنه كلمة vosotros ، أو إنتم) وهو يحاول الاستفادة من ثورة مانويل (ص ص ٢٥ - ٢٦) . إن الأمثلة العديدة للأسئلة التي تبدأ بكلمة Que تمثل وحدة التكرار اللفظي القائم على الأهمية المركزية لهذه الأسئلة في الدلالة على اعاقة عملية الاتصال.

يسدل الستار على المسرحية بمثال على التكرار اللفظي العرضي، ويدل على إعادة تأسيس القلق الأعمى الذي يكتنفه الغموض. كما يتم الاستغناء عن الواقع اللاتيات الذي يدل عليه الحديث الشعائري والجمل الاستفهامية وكذلك الجمل التعجبية خاوية المعنى، ويفرض بدلاً منه الحديث القائم على أسلوب الأمر. وعلى الرغم من أن هذا الفرض موجز من الناحية النصية (اذ يسدل الستار بعد الاعلان عن الصيغتين الأمرتين) فإنه كبير الأثر بالشكل الذي يجعله يلغى بصورة قاطعة الحديث السابق الذي اتسم بالقلق واللاتيات. اذ يعود المدير لي طرح سؤالاً، لكن الرئيس يلغى امكانية حدوث أية حوار بأوامره المقتضبة ذات التكرار اللفظي التي تسبقها بشكل متكرر كلمة : Comprendo

المدير (يدخل فجأة وصييح بصوت يشبه الرعد) - ماذا يحدث هنا ؟

ماريا (تردد في الاجابة) - سيدى ... هذه النافذة الملعونة والميناء... والبواخر، هذه البواخر الملعونة.

الموظفة الثانية - وهذا الزنجى.

الرئيس - آه، مفهوم. مفهوم ياسيدى (متجهاً لمدير المكتب) اطرد جميع العاملين، واجعلهم يغلقون النافذة (ص ٢٨).

ليس هنا مكان مناقشة استخدام الرموز فى المسرحية. إذ إن اهتمامنا ينصب على وصف الاستراتيجيات التعبيرية فى مسرحية الجزيرة الخالية. وعلى الرغم من ذلك، فإن النافذة التى تحتل خشبة المسرح هى متلازمة مسرحية واضحة للإشارات الشفهية. فوجودها هو ما "يفتح" مجال الرؤية أمام الموظفين . وهى تسمح لمانويل بالتمرد الذى ينضم اليه الموظفون الآخرون، والذى يستفيد منه مولاتو الذى يعيش فى الفنتازيا. وخلاصة القول، انها النافذة التى تثير سلوكا يتجسد فى حديث القلق والاستقرار . إذ إن واقعاً متعلقاً على نفسه وميتاً قد وجد مخرجاً غامضاً ومحيراً، ومنفذاً إلى عالم يفيض بالخبرات والمعانى. ان التمزق الواقع فى المشهد الختامى، والأوامر السلطوية من جانب المدير التى تعبر عن نظام جديد تماماً فرض نفسه فى اللحظة الأخيرة، تجعل من الضرورى الاستغناء عن الاشارة المسرحية التى تنادى بالانفتاح على العالم بأسره. فعندما ينعدم الوصول إلى المجهول، بغض النظر عن اعاقته أو فراغه من المعنى (أى أن قيام مولاتو بالتعبير عما يقع وراء المكتب، والقوارب التى يراها الموظفون ويسمعون صوتها من خلال النافذة، ما هى سوى وهم عديم المعنى لا سبيل إلى تحقيقه)، عندما ينعدم ذلك من قبل الحديث الجديد الناشئ عن أوامر المدير، والاشارة المسرحية اللاشفهية، والنافذة المفتوحة، تنعدم بالصورة نفسها أيضاً.

حاول التحليل السابق أن يبين أن مسرحية الجزيرة الخالية عمل معقد حقاً ، رغما عن كونها ذات فصل واحد. وهذه المسرحية التى تعد مثلاً صادقاً على الدراما التعبيرية لدى آرلت، توضح بشكل جيد كيف أن اهتمامه بسمات اجتماعية ووجودية

معينة واضحة في الخبرة الانسانية يمكن التعبير عنها من خلال بناء درامى شديد
الوضوح غير متسم بالمحاكاة. (٥)

الهوامش

١- انظر راؤول كاستاجنينو Castagnino ، تياترو روبرتو آرلت El teatro de Roberto Arlt ، ١٩٦٤ . وقد تعرض لمسرحية "الجزيرة الخالية" بشكل عابر في الصفحات ٦١-٦٣.

٢- روبرتو آرلت، الاعمال المسرحية الكاملة، بيونس آيرس ١٩٦٨. جميع الاقتباسات من المسرحية مأخوذة من هذه الطبعة.

٣- راجع التعليقات عن آرلت التي أوردها نعومي ليندستروم Lindstrom في كتاب التعبير الأدبية في الأرجنتين، مركز دراسات أمريكا اللاتينية بجامعة أريزونا ١٩٧٧.

٤- ليست هناك دراسات مستفبضة حول طبيعة لغة المسرح. راجع المقال النظري الذي كتبه كير إيلام Keir Elam ، حول اللغة في المسرح ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٩-١٦٢.

٥- تصر مبرتا آرلت على تفسير وجودي لا اجتماعي لموضوعات أعمال والدها. راجع تعليقاتها التالية حول المسرحية في تقديمها للأعمال المسرحية الكاملة:

يعتبر الضوء والنافذة وتبريانو هم المكونات التي تثير الخيال. وعندما نتذكر الرجل الذي فقد اعتداله وتجاوز حدود المعقول وبالتالي أصبح يواجه معضلة: الممكن أو الحقيقي. لماذا لا يحتضن الروتين...

وعندما نصل إلى هذه النقطة التى اعتاد روبرت آرلت الوصول إليها فإن الشخصيات تبدو متخبطة فى وسط مفاهيم سلبية للكون. فهم إذا أدوا أدوارهم فى

الحياة بطريقة رد الفعل ومواجهة هذه المفاهيم فإنهم يتردون إلى الحلم المستحيل. والغريب فى الأمر أن الحيوية والتفاؤل المبعوث فى هذه الشخصيات يؤدى إلى حالة من التشاؤم. وإذا تأكدت الإرادة كوسيلة فعالة للخروج من المأزق فإننا نجد حالة من الهذيان والتخريف تحيط بالمفاهيم المتشائمة للكون. ولهذا فإن شخصياته يعيشون للحظات فى عالم الآلام ويتحطمون فى النهاية. ويؤكد ذلك ماتوصل إليه كالديرون دى لباركا وشكسبير اللذان يؤكدان أن "أكبر الجرائم التى ارتكبها الإنسان هى أنه ولد" و "أن الجنس البشرى بالنسبة للآلهة هو بالضبط مثل الذباب بالنسبة للأطفال الأشقياء: فإنهم يتسلون بقتلنا". ونظراً للطاقة الجبارة التى يمتلكها الإنسان فى أحلامه فإن العالم يصبح هائلاً وجباراً. وهذا يعنى أن الكاتب يرى أن عظمة النوع البشرى تتركز فى قدرته على الحلم، وهذه القدرة كلما ازدادت ازداد معها حجم الكوارث التى يتعرض لها.

ونجد أن ثيريانو يمثل القوة الدافعة التى تحس بالسعادة من خلال معايشة المغامرة. وهنا نستنتج الترابط بين موضوعات آرلت، والتى تعد صراعاً للبحث عن السعادة، حتى أن شخصياته عندما لا يجدون السعادة، فإنهم يشعرون بأن الحياة لا تعدو كونها زيفاً وضعة كبرى يمارسها الرب على الإنسان. ان آرلت يعتقد أن "الله هو سعادة الحياة"، ولهذا فإن أى شئ يعترض سعادة الحياة من أمراض وأبيئة هى بمثابة النجاسة التى تصيب الكائن البشرى (الجزء الأول، ١١-١٢).

أسلوب التغريب في مسرحية

جميل التسعمائة

لصمويل إيشيلبوم

تعتبر معالجة موضوعى الفارس Gaucho ، وزوج الأم Compadrito ، أحد المعالم البارزة للمسرح الأرجنتيني فى أوائل القرن العشرين، حتى أنه قد يقال انها تشكل أحد الثوابت الموضوعية فى هذه الفترة. يركز أول هذين الموضوعين على الفلاح الريفى الذى أضحى أسطورة وطنية - خاصة عقب الحماس الذى استقبلت به قصيدة مارتين فيرو Martin Fierro للشاعر جوسى هرنانديز Jose Hernandez عام ١٨٧٢ - تستهدف القاء الضوء على جذور الوعى القومى المتمثل فى مصطلحات رومانسية، كما هو الحال مع الخصم الرعوى الذى ينتهك حرمة الحضارة، ألا وهو الرأسمالية الليبرالية. (٢) ويتمثل الموضوع الثانى فى النصير الحضرى الذى كان يعمل حارساً خاصاً ورسولاً وجاسوساً وقاتلاً وأشياء متفرقة أخرى للسلطة الذين هيمنوا على الحياة العامة فى الأرجنتين اثناء مرحلة الانتقال من مجتمع ريفى إلى آخر حضرى فى عقود ما قبل الحرب العالمية الأولى.

يتمزج هذان الموضوعان بعملية تحضير الريف، وادماج بعض الموضوعات الريفية فى حياة المدينة، مثلما تحلى "الكومبا دريتو" ببعض الصفات الريفية، أو تظاهر بها، كى يتعامل مع نظام السخرة، كما حظى الجاوشو بالحماية والرعاية فى ارتباطه برموز السلطة السياسية فى المدينة. وقد سادت الدراما الأرجنتينية خلال الفترة بين عامى ١٨٨٠ و ١٩٢٠ معالجة ثنائية لموضوعى الجاوشو والكامبادريتو، أى لموضوع الحياة الريفية - سواء فيما يتعلق بانتصار الريف على فساد المدينة، أو بشكل أغلب تدهور الريف واغتصابه لبعض معالم العاصمة البارزة المترفة - وموضوع المهلةا الذى يعتبر ميلودراما تقوم على عناصر الرثاء الراسخة فى عوامل التوتر التى تنتاب مجتمع معقد

بارز كما ينعكس على طبقات كريول Creole الريفية، والطبقات الحضرية المهاجرة. (٣)

تعد الملهاة رافد ضرورى من روافد الرومانسية، حتى أنها تنظر إلى الصراعات الحزينة التى تواجهها على أنها من تفاعل قوى القدر - المصير - كما أن الصراع بين رموز الخير والشر، والطيب والشرير، والرموز المشابهة يتخذ أبعاداً عصرية فى المسلسلات التليفزيونية الرائجة فى الأرجنتين (أليس المسلسل التليفزيونى الشهير لعام ١٩٨٠ Rosa de lejos ، هو بالضرورة معالجة عصرية لموضوع الملهاة ؟ (٤) غير أن النضج المسرحى التام الذى تم فيه معالجة هذه الموضوعات، لاسيما اذا توفر له السياق الثقافى الاجتماعى الملائم، يتمثل فى الفلكلور الجروتسكى grotesco criollo ، الذى يعد آرماندو ديسيپولو Armando Discepolo أهم علاماته البارزة (٥). وفى مفهوم آرماندو لصراعات الطبقات المهمشة، بوصفها تراجيديا تعبيرية عن بؤس الانسان، تستطيع ميلودراما القديس أن تصبح أى شئ غير وسائل التسلية المستندرة للدموع، التى تصلح لتطهير العواطف والتنفيس عنها، وليست تشكل شيئاً مثل التحليل الجاد لمجموعة نموذجية من المشكلات الاجتماعية فى الأرجنتين، بالشكل الذى توجد فيه فى أشكال الفلكلور الجروتسكى.

إن كتاباً مسرحيين من أمثال ديسيپولو وبرتو آرلت يبرزون بوصفهم أصواتاً عالية فى المسرح الأرجنتينى فى أوائل القرن العشرين، وذلك بسبب معالجاتهم التعبيرية الدائبة والضرورية لجوانب الضعف لطبقة الصفوة الجاهلة فى بيونس آيرس فى تلك الفترة. لكن صمويل إيشلبوم الذى تتشابه انتاجه فى بداياته مع بعض أكثر أعمال آرلت المسرحية أصالة، هو من اتسم بالشمولية فى استخدام عدد كبير من النماذج المقبولة لأغراض التعليق الاجتماعى (٦) . وهكذا نجد أن مسرحية مبكرة مثل "لم يعلم به أحد أبداً" Nadie le Conocio nunca (١٩٠٦) تعول على أعمال نويل - كوارد Noel Coward - ، كى تتحول إلى نص مسرحى يعالج الصراع بين

المسيحيين واليهود فى الأرجنتين. بينما تعول مسرحية متأخرة مثل مياه الدنيا Las aguas del mundo (١٩٥٧) على رعية الجاوشو (اذ أن الفصل الاول تغمره أشعة القمر فى الريف ، بينما يعول الفصل الثالث على الالوان الزاهية لغروب الشمس فى الريف، من أجل التركيز على القضاء على اللغات الاخلاقية للمجتمع الريفى فى عقل الشباب الذى يدرك التعقيدات التى تقترن بالدوافع الانسانية بعد ما ينظر إلى العالم بوصفه حملة تجنيد الزامى للبحرية.

تدور أحداث مسرحية جميل التسعمائة

وهى أشهر مسرحيات إيشيلبوم، وقد كتبها عام ١٩٤٠ وفازت بجائزة البلدية Premio Municipal عن هذا العام - فى أحد أحياء بيونس آيرس عند منعطف القرن، وهو حيٌ شهد تجسيد الثقافة الريفية والحضرية لتلك الفترة (٧) . ولن يصعب قراءة المسرحية بوصفها استغاثة فنية أطلقتها فترة ولت من المجتمع الارجنطينى، وإعادة خلق مجموعة من الانماط الاجتماعية التى تتسم بأساليب عدوانية لا بد منها لشق الطريق فى الحياة التى يهيمن عليها قانون العنف الشخصى وليس القانون العام. وعلى الرغم من ذلك، فإن مسرحية إيشيلبوم تسترجع بشكل سطحي كل ما هو مألوف فى صاحبة الضيعة Amor de una estanciera فى المسرح الارجنطينى المحلى. (٨) والأحرى أنها تحقق كشاف فى المعنى تتفق مع مسرحه بالكامل، اذا اعتبرت نداءً ساخراً لمجموعة المسرحيات الفلكورية الكاملة . وكانت هذه المسرحيات تميل نحو التأكيد فى موضوعات رعية متشابهة على جوهر النفس الشعبية فى الارجننتين (ومن المهم ملاحظة أن مسرحية إيشيلبوم توقعت قبل نحو عقد من الزمان محاكاة ليوبولدو ماريشال Leopoldo Marechal الطموحة للمشاعر الفلكلورية الحديثة فى مسرحية جنة بيونس آيرس Adan Buenosayres ، عام ١٩٤٨)

هناك افتراضية مثيرة تستحق الدراسة، ألا وهي احتمال أن يكون المنظور اليهودي لكتاب من أمثال إيشلبوم تشكل درجات متفاوتة من التعليق الثقافي المضاد الواضح على عوامل التوتر التي تنتاب مجتمعا يتحرك بخطى سريعة نحو التناغم الحضارى الكلى. وقد تحقق هذا التناغم بشكل جزئى فى ظل بيرون Peron فى أواخر الاربعينات وأوائل الخمسينات، وقد سعت الحكومات العسكرية خلال الخمس عشرة سنة الاخيرة إلى الاحتفاظ بما حققه من مكاسب دون أن تكلل جهودها بالنجاح (٩). وقد تبالغ هذه الافتراضية فى تصوير أى اتفاق جماعى فيما يتعلق بالتعليق الاجتماعى من جانب الفنانين على هوامش المؤسسة. لكن لا ريب أن إيشلبوم يعالج فى مسرحياته التى يبدو ظاهرياً أنها تبعث من جديد مواقفاً درامية عنيفة، شكلاً من أشكال التحقيق الثقافى الاجتماعى الذى يتخذ موقفاً معارضاً من الابعاد الأسطورية المزعومة للموضوعات التى يجرى معالجتها. وهكذا يصبح استخدام هذه الموضوعات سبيلاً من أجل تغريب الايديولوجيات الثقافية المقبولة، وما يسمح به هذا التغريب من إعادة تقييم للوضع ككل.

ان مصطلح الجميل Guapo قد يفهم فى مسرحية إيشلبوم على أنه يقابل فى المعنى كلمة "زوج الأم" Compadrito ، مما يؤكد على ما يتصف به القساة من زهو وخيلاء. وهكذا تعالج المسرحية مصير أحد هؤلاء القساة، إيكومينيكو Ecomenico ، المستخدم السابق لرجل السياسة والمرشح «دون أليخو Don Alejo». وعلى الرغم من الشجار الذى ينشأ بينهما، يقرر إيكومينيكو البرهنة على ولائه وتفانيه بأن يجهز على عشيق زوجة أليخو. ويتهم أليخو، الذى يجهل بخيانة زوجته، إيكومينيكو بوضعه فى موقف محرج، حيث أن القتل، وان كان خصماً سياسياً، مواطن شريف ورجل ذو حيثية (تشير الحبكة هنا إلى الاحترام المتبادل بين أطراف المعارضة السياسية التى سترتفع فى حينها فوق سياسة العصابات التى كان ينتهجها الرؤساء القدامى). ويتخلى البجو عن إيكومينيكو الذى يقضى بعض الوقت فى السجن، ويخرج فى العفو الذى يمنح بمناسبة السنة الجديدة كى يعلن أنه سيقدم الدليل الأخير على ولائه لمخدومه السابق بتخليصه من اتهامه بجريمة القتل والاعتراف للشرطة بأنه المرتكب الوحيد للجريمة.

وفى محاولة أخيرة لتأكيد الشعور المثالى بما يتفق مع روح عصابات المافيا، يقرر إيكومينكو مصيره نهائياً، ويؤكد على أن يتخلى "اليخو" عنه تماماً ويتركه وحيداً لتدابير "العدالة". ان "إيكومينكو" يتصرف تبعاً لميثاق شرف ابتدعه لنفسه. ولم يفرض دون أليخو المخدم القوى الذى يدين له بالولاء، والذى يقيده طبقاً لذلك فى عبودية تدوم مدى الحياة والمات، ولا أمه السليطة ناتيفيداد (Natividad) (لاحظ من جديد ما يوحى به اسمها من ثبات عزم)، لم يفرض أى منهما عليه الاختبار الذى خاضه عن طيب خاطر، وان لم يكن بسعادة غامرة. يبدو وكأن "إيكومينكو" ينصاع إلى نموذج فرضه بنفسه، نموذج نقى ونبيل حتى أنه يتجاوز مطالب الأحياء الطبيعيين، ويتخذ أبعاداً تراجيدية. (١٠) وكما علق كانال - فيجو Canal - Feijoo على هذه المسرحية: من خلال الشخصيات التي ذكرت، ومن خلال أوضاع وأشكال المسرحيات النقدية القصيرة التي قدمت على المسرح الأرجنتيني، فإن الشخصية الرئيسية تستمد وجودها وتبررها من خلال أداء نفس الدور الاجتماعى، وهو دور الخادم الخنوع الذى يعيش على خدمة شخصية سياسية. هذا الدور يصل إلى ذروته عند تدخله، لا كى يحمى حياة هذه الشخصية السياسية، بل ليحمى شرف سيده (ص ١٢-١٣) (١١)

ستطيع المرء دون التظاهر بإعطاء المسرحية مكانة متميزة عن طريق استخدام الشعارات الرنانة أن يزعم أنها - كما هو الحال إلى حد كبير مع مسرحية العادلون Les Justes التى كتبها كامى Camus عام ١٩٥٠ - عبارة عن دراما تدور حول تراجيديا وجودية يتجاوز فيها التزام الفرد بسلوك ذاتى طبيعة السلوك الذى يشعر الأفراد الآخرون أنهم ملتزمون به. وليست الشعارات ولا التفسير الاختزالى للمسرحية موضوع هذه الدراسة. بل إن الاهمية الكبرى تتمثل فى أن الشخصية الرئيسية فى عالم شخصيات إيشيلبوم تتصرف بطريقة تتناقض مع طبيعة السلوك الذى يتصف به زملاؤه، وأمّه الفظة الغليظة، ومولاه اللورد على الطريقة الحديثة دون اليخو. ان هذا التناقض هو ما يكسب مسرحية إيشيلبوم سميتها المسرحية الخاصة. كما أن الاهمية الاستراتيجية لهذه السمة هى ما تنوى هذه الدراسة أن تركز عليها بوصفها المرجع إلى شكل التعليق الاجتماعى عند إيشيلبوم.

بمجرد النظر إلى المسرحية على أنها نوع من القلب الساخر لما هو مألوف من روح الكومبادريتو - وجدير بالذكر أنه حتى الأعمال التي ترى في هذه الروح مصدر الميلودراما والمعاناة التي تدعو للثناء فإنها تأخذها مأخذ الجد بوصفها معياراً اجتماعياً ثقافياً حقيقياً يعيش به قطاع مجتمعي محدد تاريخياً، ولن تكون الملهاة ذات مغزى بغير ذلك - يمكن حينئذ ادراك كيف أن مهمة إيشيلبوم الكاتب المسرحي تتمثل في تقديم صورة لجمهوره عن عدم مغزى المبادئ التي يحيا بها إيكومينيكو ويشجعه عليها بدرجة أو بأخرى أفراد مجتمعه الآخرين وتستقي المسرحية نسيمها من عدد من الاستراتيجيات التي قد تهدف إلى تقديم صورة صادقة لروح الكومبادريتو بوصفها مفارقة تاريخية اجتماعية ثقافية، أو ايضاح كيف أنها تتناقض بشكل ضروري مع هياكل السلطة السياسية التي تتظاهر بدعمها. ان الدرجة التي تكون عندها المسرحية كوميدية (السمة المضحكة للروح وتدهورها في أرض الواقع من خلال سلوك من يتمثلوها)، أو تراجيدية (الصراع الابدئ بين مجموعات القيم المتنافسة، مثل الواقع السياسى ومثالية العلاقات الأخوية) تنشأ عن طبيعة المساوى التي يستطيع المتفرج أن يلاحظها في سلوك روح الكومبادريتو الطاغية وهي توجه تصرفات كل شخصية من الشخصيات.

هناك خمسة مناهج ضرورية يستخدمها إيشيلبوم في تأسيس سيميولوجية التفكك فيما يختص بروح الكومبادريتو. أولاً: استخدام العناصر الدرامية، خاصة في المشهد الأول من الفصل الأول، مما يترتب عليه عدم استمرار التطور الدرامى ويؤكد النسبية الكامنة في سلوك الشخصيات وتصرفاتهم. ثانياً: استخدام اسئلة خطابية في المسرحية تسهم في الانطباع بأن كل فرد لديه فكرة غير تامة عن ماهية الاحداث ودوافعها. ثالثاً: استخدام مشاهد عنف فجائية مما يلقي الضوء على عدم معقولية وجمود المنهج الذى يحكم سلوك الشخصيات. رابعاً: وضع المشهد الأول من الفصل الأول جنباً إلى جنب مع المشهد الثانى من الفصل نفسه فيما يتعلق بالصدام بين الصخب الغالب على الضواحي والسلوك الحضارى المعقد الآخذ في الظهور بين القادة السياسيين مثل ضحية

ايكومينيكو. أخيراً: دور أم إيشيلبوم بوصفها أفضل نجسيد لطبيعة السلوك الذى يؤدى بابنها إلى حتفه المشئوم، وربما يكون ذلك أحد أهم اللمسات الفنية لايشيلبوم التى تتسم بالكوميديّة والتراجيديا فى الوقت ذاته.

يقع المشهد الأول من الفصل الأول فى محل بيع الورود للتاجر المهاجر دون بيدرو لالان Don Pedro Lalanne ، الذى تقوم بمساعدته ابنته لوسيانا Luciana . ويقوم المتجر بعمل البديل للمسرح حيث أن أهل المدينة الذين يجتمعون فيه من أجل شراء البضائع، وقضاء الوقت معا يحتسون المشروبات ويتبادلون أطراف الحديث، يقومون فى الوقت ذاته بتمثيل قصص حياتهم الشخصية على مرأى من صاحب المتجر وابنته. وفى خلال هذا النصف الأول من الفصل الأول هناك حوالى ستة على الاقل من أساليب السلوك والحوار التى تتوزع بصورة متقطعة، بمعنى أن هناك نقالات مفاجئة من حديث بعض أفراد احدى المجموعات إلى حديث مجموعة أخرى، ثم إلى مجموعة ثالثة، ثم العودة إلى المجموعة الأولى، وهكذا دواليك . ويصعب على المتفرج أن يحصل على فكرة واضحة ليس عن الاحداث الواقعة، بل عن التوافق ذى المغزى بين المحادثات المتنوعة. ونحو نهاية المشهد، عندما يستفز باليرمو Palermo السكير (أحد مشاكسى دون اليخو) ايكومينيكو ويغضبه عندما يلمح إلى السلوك الشائن لزوجته السيد السباسى تتكشف عندئذ الحبكة الرئيسية فى المسرحية.

لكن الكلمات التى تتلفظ بها احدى الشخصيات فى بداية الأحداث - فهو بعبر بشكل ظاهرى عن الاعتقاد الشائع إلى حد ما بأن أولئك الذين يختلف معهم الفرد سياسياً لا يفهمون الواقع فهماً حقيقياً - تتنبأ بالكيفية التى سيكشف فيها التوتر الاساسى فى الحبكة عن سر الوقوع فى الزنا، كما سيكشف النقاب عن نظام اجتماعى سلبي عند المستوى الأعلى من رسالة النص بوصفه تعليقاً على الظروف الاجتماعية :

جو البرتو : ان حضراتكم مثل خبول السباق ، إذ وضعوا لكم غمامات كى لا تروا ما يحدث بالقرب منكم. يوماً ما ستسقط تلك الغمامة، وحينئذ لن تفيقوا من دهشتكم (ص ١٨) (١٢)

من الأهمية بمكان أن الاستخدام الوحيد المحدود لمنهج ابدال العناصر الدرامية يجرى فى أول المسرحية ، مع استثناء بسيط (مثل الاجزاء الأولى من المشهد الثانى من الفصل الثانى ، والمشهد الثانى من الفصل الثالث ، اللذين يتسمان بتجميع الكومبادريتوات الصغيرة كى يتباحثوا- فى شكل كورس- حظ إيكومينيكو العاثر فى اتهامه بجريمة قتل خصم دون اليخو السياسى وفى تخلى دون اليخو عنه وتركه لقبضة القانون) ، حينما يكون من الضرورى جداً تأسيس خط واضح لتطور الحبكة أمام أعين المتفرج . وقد يكون تأسيس المسرحية فى المقام الأول من أجل إعاقة أو تعقيد فهم المتفرج لها بمثابة استراتيجيية فنية تستهدف التقليل من شأن قواعد السلوك التى يبدو أنها تسيطر على تطور الحبكة فى المسرحية . (على النقيض من ذلك نجد فى خوان موريرا Juan Moreira التى كتبها ادواردو جوتيريز Eduardo Gutierrez عام ١٨٨٦ (١٣) من بين مجموعة الاعمال الدرامية فى الارچنتين التى تتعامل مع الروح الشعبية - فى هذه الحالة روح الجاوشو المضطهدة - نجد عدم وجود تساؤل من بداية المسرحية حول ماهية الصراع الدرامى الغالب .)

وعلى الرغم من أن الأسئلة المطروحة والردود عليها التى يتبادلها الافراد تعتبر سمة طبيعية لنمط الاتصال الانسانى الذى نراه ينعكس فى الحوار الدرامى للمسرحيات ، فإن تركيزاً معيناً لهذا التبادل يظهر بشكل لافت ، كما هو الحال مع أى عنصر خطابى مشابه . ومن الطبيعى جداً أن التحليل النقدى يلاحظ مثل هذه التركيزات التى تشكل معلماً من معالم نسيج أى عمل ، بغض النظر عما اذا كانت ادوات "مستهدفة" من جانب الكاتب الدرامى مقابل الأثر الظاهرى الذى تتركه على تقييم المتفرج لنمط العمل . وهناك تركيز لافت للنظر فى المسرحية على الأسئلة بكافة أنواعها ، مثل طلب الحصول على معلومات ، والأسئلة الخطابية التى تحمل عادة اجاباتها على نحو ساخر ، وأسئلة تعجبية بشكل ضرورى تحمل الدهشة أو القلق تجاه ظرف معين . وعلى سبيل المثال ، نجد أن الحديث الذى يتبادلله ايكومينكو مع كومبادريتو آخر ، والذى يسبق تأسيس خطة الحبكة الرئيسية يقوم على تبادل الأسئلة :

باليرمو : عجباً ، انك تتحدث بسرعة وفي وضوح ، وهكذا يمكن أن تعرف نفسك ؟

ايكومينكو : انني بعيد عن السيد ، بمعنى أنه اذا أبعدني عنه لن يكون الشيء نفسه ، وبالرغم من ذلك فهذه هي النتيجة .

باليرمو : وهكذا فإنك تمضي مع الدكتور كلمينتي أوردونيث (المعارض السياسي للسيد) ، أليس كذلك ؟

ايكومينكو : ماذا قال النائب ؟ وكيف يقول ذلك ؟ (ص ١٦)

ونتيجة لذلك ، يطلب دون اليخو رؤية ايكومينيكو من أجل تحديد السبب الذي جعله يغتال أوردونيث Ordonez . وهذه هي المقابلة الوحيدة التي تجرى بينهما ، ويرفض ايكومينيكو اطلاع سيده السابق على حقيقة دوافعه ، مما يجعلهما يفترقان بعد أن يبلغ دون اليخو القاتل أنه لم يعد في وسعه حمايته من القانون . وبعد الحديث الذي جرى بينهما حواراً غير ذي جدوى اذ لا تلقى الاسئلة التي يطرحها دون اليخو الاهتمام ، أو يرد عليها بشكل ملتو :

ايكومينكو : (يقاوم مقاومة ضعيفة) اترك السلاح يا سيد أليخو ، لا تلمسه ، فإنني لا يروق لي ذلك .

أليخو : لقد تركت سلاحي (يسحب الخنجر ويضعه على المكتب . ثم يأخذ المسدس والخنجر ويضعهما في درج المكتب ، ويعود للجلوس) و...كيف الحال ؟ كيف كان الحال طوال هذه الايام التي لم نلتق فيها ؟ (يقترب من ايكومينكو) هل قتلت أو أذنبت أيها الهمجي ؟ هل اعتقدت أنك كنت ستخدعني ؟ ألا تتذكر أنني أعرفك جيداً ؟

إيكومينكو : أنا أقتل هذا الدكتور ! لماذا ؟

اليخو : هذا هو السؤال نفسه الذي أطرحه . لماذا قتلته ؟ ليس لدي أدنى شك في أنك قتلته ، ولكن ينقصني معرفة السبب . ماذا فعل بك هذا الشاب ؟

"يظل السؤال الذى طرحه دون اليخو دون إجابة ، وهو أمر لا بد منه حتى تستكمل الحبكة مسارها فيما يتعلق بتضحية ايكومينيكو بنفسه نيابة عن سيده . وعلى الرغم من أن دون اليخو لا يكتشف الحقيقة أبداً - وتأكيداً على أنه يعرف ايكومينيكو كما لو كان قد ولده هو احد الامور الساخرة التى تهيمن على المسرحية - فإن المتفرج يستنبط من هذا الحديث أن اهتمام دون اليخو ينصب بصورة أكبر على الحقائق السياسية أكثر من اهتمامه بالمعارضة الانتخابية العنيفة ، وأن كلاهما من المبعدين ، بسبب عدم رغبة ايكومينيكو فى قبول الاحترام الذى يوليه دون اليخو لمعارضته السياسية . كما أن الكلمات التى يلقيها على دون اليخو عند الرحيل بها تلميح واضح أنه أصبح إنساناً غير كامل ، فما يختص بشكل واضح بعاداته السياسية الجديدة ، والسماح لزوجته أن تخونه بعلمه مع خصمه السياسى :

" يعجبني أكثر فى الاسلحة السكين ، فهو سلاح الرجال ، حيث يجبرهم على العراك عن قرب. أما الاسلحة النارية فهى تقتل عن بعد ، وهذه ليست ملائمة لك ياسيد اليخو ، فماذا ترى ؟ (ص ٣٥-٣٦) "

يتمثل المشهد الاخير للمسرحية فى المواجهة بين ايكومينيكو وأمه التى طارت فرحة لأن ابنها الذى تعتقد أنه اتهم ظلماً بجريمة قتل أوردونيز قد أطلق سراحه . وبلغها ابنها أنه القاتل فى واقع الأمر ، وأنه قتل أوردونيز كى يشار لدون اليخو ، وأنه سبسلم نفسه للشرطة بوصفه المسئول الوحيد عن جريمة القتل كى يبعد عن دون اليخو أنة شكوك حول تورطه فى الحادث . ويرتكز الحوار بينهما - الأم التى تشخر بكل الفخر بابنها الذى تعتقد أنه خير مثال على مجموعة المبادئ التى تؤمن بها ، والابن الذى يبدو الآن أنه خان ثقته فى براءته - حول استخدام الاسئلة التى يجس بها كل منهما نبض الآخر . فهى تتمنى أن تعرف حقيقة ما حدث ، وهو يتمنى أن يعرف اذا كانت

لا تزال توافق على سلوكه . ويستشف المتفرج من هذا الحديث التأكيد الأخير على عدم معقولية التصرفات التي يأتى بها ايكومينكو نيابة عن إنسان لن يعرف مطلقاً مبررها ، ولن يستطيع نتيجة لذلك التعبير عن امتنانه نحوها :

إيكومينكو : لقد شاهدت كل الصعاب .

ناتيبيداد : وماذا كنت ستفعل حيال كل هذا ؟

ايكومينكو : إنه السيد اليخو ، ان كل شيء يتعلق به . كان سيتركني ، وكنت أعرف أن اسمه سيلطخ في الوحل . ان يلطخ اسمه بسبب رجل خائن وامرأة خائنة؟...»

ناتيبيداد : انني لا أستطيع مساعدتك يا بني .

ايكومينكو : نعم تستطيعين أيها العجوز . فأنت تعرفين أن الحياة بالنسبة لي معركة : أن أقتل أو أدعهم يقتلوني .

ناتيبيداد : هذا حقيقي .

ايكومينكو : اذا أيتها العجوز لماذا تقولين أنك لا تستطيعين مساعدتي . لقد أردت أن أظهر اسم رجل مثل السيد اليخو الذي حاربت من أجله دائماً . هل هذا شيء شائن ؟ لقد كان يخونه في أعز شيء بقي له ، ألا وهي زوجته . نعم زوجته التي كان يحبها كما لو كانت ملاكاً . إنني لم أستطع معرفة ذلك وأظل صامتا ، فهذا يعني عدم الوفاء . لقد قتلت أنا كي لا يقتل هو ، لأن قلبه كان يتمزق حينما علم أن زوجته تخونه مع هذا الطائش . اخبريني أيتها العجوز ، هل فعلت شيئاً شائناً ؟ قولي الحق . (ص ٥٧)

مجمل القول ، أن وفرة الصيغ الاستفهامية بكافة أنواعها في المسرحية يشكل استراتيجية دائبة ومتكررة ، الغرض منها أن تفرض على الجمهور الشعور بالقلق ،

والافتقار إلى المعرفة ، وانعدام سبل الاتصال ، وهى جميعاً تؤكد على الطبيعة الاستفهامية للنقد الاجتماعى الذى يضطلع به إيشيلبوم .

كما أن مشاهد العنف المفاجئة فى العمل تنم بدورها عن انعدام الاتصال بين ما يقال ، والسلوك الذى ينتهجه الافراد رداً على التصريحات الشفهية . ويؤكد هذا العنف على الطبيعة الجامدة والبدائية التى تتسم بها العواطف الخشنة التى تحكم القواعد السلوكية الحادة لدى الكومباريتو . قد يسهل القول إن نوبات العنف هذه مجرد انعكاسات مسرحية دقيقة لأسلوب الحياة الانفعالى لدى الكومباريتو ، كما لو كان عنصراً حتمياً من مجموعة العناصر الارچنتينية التى تحكم مفهوم "ثقافة الفقر" الجدلى عند أوسكار لويس Oscar Lewis . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه فيما يختص بالذوق الناشئ عن طبيعة الحوار فى المسرحية - أى أولوية الحديث الجدلى بين الشخصيات - وضالة الإشارات المسرحية غير الشفهية ، فإن مشاهد العنف تحظى باهتمام غير عادى داخل النسيج الكلى للمسرحية .

وقد تم بالفعل التعليق على السؤال التعجبى الذى طرحه ايكومينيكو على باليرمو الذى أشار عليه بشكل عرضى أن يقوم بتغيير أنماط ولائه . وتلى ذلك ارشادات مسرحية واضحة بوقوع اعتداء جسمانى على باليرمو :

ايكومينيكو : ماذا قال لى سيدى السيرجنت ؟ ماذا قال ؟ (وقبل أن يرد باليرمو بسرعته المعهودة كعنفوان النمر ، فإنه يلكزه باصبع الابهام أسفل أنفه ، وبغير من أسلوب حديثه.) لذى كيف تستفيد من الدرس كى ينفعك بقية حياتك ؟ (ص ١٦)

ولا يكتفى باليرمو باتهام ايكومينيكو بتغيير ولائه ، بل يشير إلى الشائعات التى تدور حول العلاقة الفاسقة التى تربط بين زوجة دون آليخو وخصمه السياسى :

ايكومينكو : سأتحمل ، فالرجل يجب أن يتحمل أيضاً .

باليرمو : هذا حسب ما يقتضى الموقف . لأن موضوع التحمل يجعلهم يستمتعون بالمرأة (فى التو تمتد يد ايكومينكو الحديدية لتقبض

علي عنقه ، في اللحظة التي يدفع فيها باليرمو بالكوب إلي فمه ،
ويسقط الكوب علي الارض ﴿...﴾ (ص ١٨)

بأتى حادث العنف الأكبر في المسرحية في نهاية الفصل الأول ، وذلك في المشهد الثاني الذي يتم فيه لقاء العشاق بين زوجة دون اليخو و الدكتور أوردونيز . وجدير بالذكر أن هذا مشهد مفرداً في العاطفة" تستخدم فيه الصيغ التقليدية لمشاعر الحب الفياضة التي يعبر عنها بلغة تختلف كل الاختلاف عن لغة الكومباريتوات في المشهد الأول (سنعرض المزيد عن هذا الامر بعد قليل) . وهكذا ، لا يستطيع الوصول المفاجيء لايكومينيكو واقترافه لجرمة الاعتداء الآثمة التي يبدو أنه لم يكن هناك ما يبررها سوى أن يكون لهما أثر الصدمة المباشرة على المتفرج . ونظراً لما تحتويه المسرحية من استراتيجيات من شأنها لقاء الضوء على حادث العنف المفاجيء ، سواء عن طريق مقارنتها بالطبيعة الثابتة للحديث الدائر بين الشخصيات ، أو عن طريق السماح لها أن تبدو غير ذات علاقة بالحديث الجارى آنذاك ، بين ايشيلبوم الحتمية الرئيسية لطبيعة السلوك الذي يسمح بهذا العنف ، بل يوجبه .

يعد المشهد الذي يجمع بين إيديلميرو Edelmir زوجة دون اليخو ، وأوردونيز من أحد أهم معالم المسرحية بأسرها ، نظراً لأنه يتناقض مع النسيج العام للمسرحية ، أو على أقل تقدير نسيجها الظاهري بوصفه إثارة لميثاق الشرف عند الكومباريتو . وهكذا لا يمكن أن يكون التناقض بين مشهدى الفصل الأول أكبر من ذلك . وبغض النظر عن أن هناك تراصاً يجمع بين مضمونين مختلفين تمام الاختلاف (المتجر العام وعلاقة التبادل المضطربة بين قاطعى الطرق من الطبقة الدنيا مقابل مسكن الدكتور أوردونيز الخاص وحوار العشق بينه وبين زوجة دون اليخو الراقية) فإن المعالم الاسلوبية للمحادثة التي تجرى بين العاشقين تدلل بصورة حيوية على العالمين المتبانين أشد التبان للذين يتحرك فيهما مشاكسوهم ومشاكسو دون اليخو . وإذا كان أوردونيز يجسد بشكل ضمنى طبقة السياسيين الأكثر علماً مقارنة بدون اليخو (فلقب دكتور الذى يطلق عليه بشير إلى درجته العلمية) ، وإذا كانت تعليمات المسرح تصور ابدلميرا التي قد لا تكون ماضيها معصوماً من الخطأ بوصفها امرأة ذات طموحات

اجتماعية ، فإن المقارنة بينهم وايكومينيكو المتطفل تتجسد بشكل فعال فى اللغة التى يستخدمونها .

وفى المقام الأول ، فى حين أن ضمير المخاطب Vos يدل على حديث الكومبادريوتات - وهو بحق تبادل دون آليخو الفكرى الشفهى معهم - فإن ايدليميرا وعشيقةها يستخدمان الضمير Tu الذى يدل استخدامه فى الارچنتين على الأثر الاجتماعى اللغوى الذى يميز حديث الفرد الذى يرى نفسه من طبقة اجتماعية أرقى من أفراد الطبقة الدنيا من أمثال ايكومينيكو وأصحابه (١٤) .

كما أن السمات الخطابية لحديث العشاق الذى يتلفظونه ، وأسلوب حديثهم كما تتمثل فى الكلمات المكتوبة دون خطأ (يتمثل حديث الكومبادريوتات دون المعيارى فى الأخطاء الكتابية المتنوعة التى تعتبر وسائل لتجسيد الأنماط الفيلولوجية للطبقة الدنيا فى الادب الأرچنتينى) ، وكذلك المشاعر النبيلة المفترضة لعلاقتهم العاطفية تتناقض جميعها مع العنف الشديد المتمثل فى القاتل ايكومينيكو . إذ إن الصراع السياسى Lucha Politica التى يأتى بها إلى حجرة أوردونيز تقضى بطعنة واحدة من سكينه على الصراع الغرامى اللطيف التى ينتهجونها منذ بداية المشهد حتى وصول ايكومينيكو . ويقوم هذا النوع من التناقض من جديد بالتدليل مسرحياً لا على طبيعة العلاقة بين العاشقين بل العنف الذى تتسم به الواقع السياسى الذى يتظاهران أنه يفرق بينهما :

ادليميرا : سأوجه إلي منزلي ، وأفكر فيك أيها الاحمق ، وسأحلم بهاتين الساعتين السعيدتين اللتين قضيناها سوياً . وسأري صورة وجهك الآن ، وصورته منذ لحظة . وسيبدو لي غير ممكن أن يكون وجهك بجوار شفتي كذلك وأتركه ، وأنت ماذا ستفعل في هذا الوقت ؟ (ص٢٢)

تعتبر ناتبيداد ، أم ايكومينيكو المعصومة من الخطأ وشديدة البأس بشكل غير واقعى ، أحد أهم الشخصيات فى مسرح ايشيلبوم بالكامل . وهى التى تعبر من

خلال المسرحية خسر تعبير عن روح الكومباريتو بطريقة تتناقض، بطبيعة الحال، تناقضاً حاداً مع تطلعات أدليميرا نحو المنزلة الاجتماعية الرفيعة . وكما رأينا فى الجزء الذى قمنا بالتعليق عليه فيما يتعلق بالمشهد الاخير الذى اجتمع فيه من جديد شمل ناتيبداد واكوميبيكو فهى التى تشكل له المعيار الذى يحكم سلوكه وشرعية :

.. لو كنت رجلاً، كنت فعلت الشئ نفسه (ص ٥٨)

وهى ترد على التماسه لموافقتها . وتجسد هذه الكلمات الموجزة بشكل شديد الوضوح الخيط لشواهدا النموذجية على الكومباريتو فى المسرحية ، اذ إنها تدلى بتصريحات هامة فى كل فصل حول معيار السلوك الذى تفرضه على رجالها { فى المشهد الأول من الفصل الأول (ص ١٠ - ١٩) ، المشهد الثانى من الفصل الثانى (ص ٤٠ - ٤٢) ، وفى مشهدى الفصل الثالث (ص ٤٤ - ٤٩ حبث التقت مع دون اليخو ، و(ص ٦٠ / ٥٤) حيث اجتمعت من جديد مع ولدها}.

وفىما يختص بقواعد سلوك ناتيبداد التى يتم الحفاظ عليها بشكل صاخب ، فإن المسرحية تمتلئ بالإشارات إلى طبيعتها السليطة بشكل دائم :

باتراث : (بعد وقفة قصيرة) إنني أتعجب ياسيديتي ناريبيدا ، فأنا لم أرك تبكين أبداً .

ناتيبيدا : (تستعيد توازنها بسرعة) من يبكي ؟ أنا ؟ ان رجالاً كثيرين سيكون قبل أن أبكي أنا . أنا لا أبكي البتة (ص ٤١) .

ان تصوير شخصية ناتيبداد ودورها فى المسرحية يكشف عن مجاز ضمنى غير مألوف :هى أكثر الجمع رجولة .

اذا إنها تجسد نموذج الكومباريتو خير تجسيد . وهكذا نجد أنها فى مواجهتها الطويلة مع دون السخو فى محاولة للفوز بحرية ابنها (المشهد الأول من الفصل الثالث) ، تلتمس العون من النماذج التى تشاركها مع السيد السابق لولدها ، وعندما

يبدو لها عدم جدوى ذلك تلمح بشكل غير ذكى أنه ضل طريقه عن هذا النموذج ،
وذلك فى استراتيجية غير متوقعة من أجل تسوية سياسية مع المعارضة :

أليخو : ماذا تقولين ؟

ناتيببيداد : أقول ما سمعته ، ولو أردت أستطيع تكرار ما قلته . لقد قلت أنني لى
الشجاعة لأفعل أى شىء . وأضيف إلى ذلك ، أنني لى الشجاعة لأعاقب
أى نذل يخون خادمه المخلص .

أليخو : ابتعدي عن هنا (ص ٤٨)

وفى سياق هذا الانصياع التام لروح صارمة وخشنة كان اللقاء بين الأم والابن فى
المشهد التالى ، وهو المشهد الأخير فى المسرحية ، موحياً بشكل خاص . اذ إننا نرى
فى هذا المشهد أن ناتيببيداد هى التى تبرز حقاً بوصفها أكثر الشخصيتين تراچيدبا ،
حيث يتعين عليها فى المقام الأول تقبل أن ولدها لىس بريئاً من جريمة قتل أوردونيز بعد
ما تحدث الجميع بأنها ستثبت براءته . وسوف تضطر فى المقام الثانى أن تفقده للأبد
نظراً لأن النهاية المنطقية الوحيدة للطريق الذى اختاره تستلزم أن يقوم بتسليم نفسه
إلى الشرطة بوصفه المقترب الأوحى للجريمة . وهكذا ، تجد ناتيببيداد أن عالمها والقواعد
التي تحكمه قد تحول فجأة إلى أشلاء ، وكان من المناسب أن تكون الكلمات الختامية
للمسرحية على لسانها :

ناتيببيداد : أنا نفسى أبدو امرأة أخرى ، وأنت أيضاً تبدو امرأة أخرى ، مثل الجواد
البراق، لكن منهك القوي . إننى أنظر إلى أذنك وأنفك ، ويبدو لي أنها
المرّة الأولى التي أراك فيها . أريد أن أراك واقفاً كي أعرفك . وأنظر للختم
المطبوع عليك ، لأعرف أنك ولدى . ويسدل الستار (ص ٦٠)

ليس المشهد المشحون الأخير سوى ثمرة الاستراتيجيات التي كرسها اشيلبيوم كى
يدفع المتفرج إلى المضى وراء التفكير فى إعادة خلق جديد لعالم الكومباردوتو الغابر ،
وفى العنف الاحمق الكامن والتضحية غير الضرورية بالنفس التي تركز عليها قواعد
السلوك فى هذا العالم . وبهذا المعنى ، يتمثل الهيكل السمولوجى الأساسى للمسرحية

فى أمر حتمى مؤداه أن الجمهور ىرفض ما أصبح شعاراً بالياً بشكل قاطع على المسرح الأرجنتينى ، ألا وهو التصوير الرائع الغرب لأسلوب حياة الكومبادريتو . وقد نشر الناقد المسرحى آرتورو رومای Arturo Romay التقييم التالى للموسم المسرحى عام ١٩٣٠ فى مجلة ماسكاراس Mascaras المسرحية الصادرة فى يناير ١٩٣١ :

للتفت بنظره إلى الخلف؛ يستعيد ذكريات الأشهر الماضية. يالها من خسة ونذالة، وبالها من سخرية، وفى ظل أضواء خافتة لمجهود مشئت ألا وهو التواجد الخجول لعمل نبيل يحتل بالكاد مكانه بين " المدافعين عن الذكورة ، والاعمال الكوميديّة " .

وبعد مرور عشر سنوات ، أصبحت مسرحية ايشيلبيوم احد أهم عوامل انهيار المسرح الرومانسى محلى النكهة الذى وصفه رومای ، وذلك عن طريق التعبير البليغ - بالشكل الذى حاول هذا التحليل أن يبينه - عن انعدام الجدوى الكلى لنموذج الكومبادريتو. (١٥)

الهوامش

(١) كتب راؤول كاستا جنيانو Castagnino حول موضوعات الجوشيسك في المسرح في :

" Lo Gauchesco en el teatro argentino antes y despuesde Martin Fierro , Revista iberoamericana , Nos 87 - 88 (1974) . وكذلك 208 - 491 " Martin Fierro y el teatro gauchesco " , in Martin Fierro, un Sigle (Buenes Aires : Xerox Argentina , 1972) PP. 139-147.

وعلى الرغم من عدم وجود دراسة محددة حول الكومبادريتيو في الدراما الارجنتينية، لا بد من الرجوع الى الدراسات العديدة حول هذه الشخصية ، وكذلك صورة المهاجر في الثقافة الأرجنتينية . راجع مثلاً جلاديس سوزانا أونيجا Onega في الهجرة في الادب الارجنتيني (١٨٨٠ - ١٩١٠) الطبعة الثانية ، بسونس آيرس، جاليرنا ، ١٩٦٩ وكذلك ، جوان بيننتو Pinto في : El inmigrante en nuestro teatro Universided ، ١٩٦٤ ، ص ٤١-٦٢ .

(٢) راجع الدراسات التي أجراها في هذا الخصوص ادوارد لاروك تينكر Tinker ، الجوشوس ومولد أدب ، ورسستر ماساشوستس ، جمعية الآثار الامريكية ، ١٩٤٧ . وكذلك جورج لويس بورج Borges في " معالم أدب " الجوشوس ، مونبفديو ١٩٥٠ .

(٣) يمثل التاريخ الذى أورده بلاس راؤول جاللو Galle المصدر الرئيسى للمعلومات حول هذا الشكل الدرامى : *Historia del Sainete Nacional* (Buenos Aires , 1920) .

(٤) ريكاردو مارتين كروسا *Desventuras de Rosa de* , Martin - Croza , *Lejos* , الثقافة والأمة , بيونس آيرس , ١٩٨٠ , ص ١ .

(٥) تعد الدراسة التى أعدها ايفا قيصر - لينور *Eva Kaiser - Lenoir* من أهم الدراسات المستفيضة حول التلميذ *Discepolo* , وهى :

El gotesco criollo:estilo teatral de una epoca (La Habana : Casa de les Americas 1977) .

(٦) من أجل دراسة مستفيضة لأعمال ايشيلبوم , راجع بانوس كارافيلاس *La dramaturg de Samuel Eichelbaum* : Karavellas (Montevideo , 1976) وكذلك جورج كروز *Cruz* , فى صمويل ايشيلبوم , بيونس آيرس , ١٩٦٢ .

(٧) على الرغم من أهمية هذه المسرحية , لأجد تحليلاً نقدياً معيناً لها . لكن راجع روبرتو فرناندو جيوسى *Giusti* فى استعراض للعرض الرئيسى فى *Nosotros* , ص ٣٠٠ / ٣٠٢ , ١٩٤٠ .

(٨) تقوم مسرحية غرامية صاحبة الضيعة *Amor de una estanciera* القصيرة مجهولة الأصل بتشكيل المسحة الخاصة للمسرح الأرجنتينى " البدائى " راجع راؤول كاستاجنينو *Catagnino* فى *Teatro argentino* *Premoreiristu* فى الفترة من ١٦٠٠ إلى ١٨٨٤ , بيونس آيرس , ١٩٦٩ .

(٩) جاء ذكر صمويل ايشيلبوم بشكل عابر فى فصل الثقافة الذى خصصه روبرت ويزبروت *Weisbrot* فى كتابه اليهود فى الأرجنتين من محاكم التفتيش حتى

بيرون : The Jews of Argentina , From the Inquisition to Peron ، فيلادلفيا ، ١٩٧٩ .

(١٠) راجع ملاحظات الفريدو دى لاجوارديا Guardia حول مفهوم الكرامة عند ايشيلبوم ، فى Raices ، العدد ٢٧ ، ١٩٧١ .

(١١) راجع أربع مسرحيات لايشيلبوم ، القط وغابته ، ١٩٥٢ ، ص ٧-٢٠ .

(١٢) جميع الشواهد من النسخة الارجنطينية للمسرحية ، بيونوس آيرس ، ١٩٦١ .

(١٣) نشرت جوان موريرا Juan Moreira أساساً فى شكل رواية مسلسل فى La Patria Argentina ، ١٨٧٩ - ١٨٨٠ ، وقام بمسرحتها الممثل جوزى بودستا Podesta عام ١٨٨٤ .

(١٤) حول قضية ضميرى المخاطب (Vos / tu) المعقدة فى الادب الارجنطينى ، راجع ماريا ابزابيل دى جريجوريا دى ماك De Mac ، فى El Vaseo en la literatura argentine ، ١٩٦٧ .

(١٥) درست باستفاضة صورة الكومبادريتو . هناك مصدر وثائقى ممتاز للكومبادريتو El Compadrito عند جورج لويس بورج وسيلفيا بولريتش Borges & Bullrich ، بيونس آيرس ، ١٩٦٨ .

سيمبولوجيا خشبة المسرح عند كارلوس جوروستيزا في الجسر

تيلو : ناتو ، هل تعرف لماذا تأتي الأزمة الاقتصادية ؟

ناتو (ساهيا) - لماذا ؟

تيسو : اذا أنت تعرف لماذا تأتي الأزمة ...

ناتو : بالطبع نعم .

بتشين : هيا بنا ياناتو . ماذا ستعرف .

ناتو : أعرف ذلك بالتأكيد ، لقد شرحة لي العجوز يوماً .

تيلو : سنري .

ناتو : انه بعيد جداً ، لماذا تأتون لي الآن بهذه الاشياء .

إلينا: (تتظاهر باللطف ولكنها سخرية) من فضلك لا تتحدثين عن الحياة .

الأم : عفواً ياسيديتي (وقفة قصيرة) ، لكنه من الصعب التحدث عن أي شئ دون
التحدث عن الحياة

إلينا : نعم ، أدرك . إن هذا هو ماحدث لحضراتكم ، فأنتم لا تعرفون التفكير في شئ
آخر .

الأم (في سذاجة) : وهل يمكن التفكير في شئ آخر ؟ (ص ١٠١)

إذا كان جوسى ماريال Marial محقاً في التأكيد في تأريخه الوثائقي (وان كان
غير موثق بالضرورة) لحركة التسانرو إندبندينتى في بيونس آرس ، فإن النزعة

التجريبية الحقة كانت ضئيلة من جانب الفرق المسرحية الهامة : " من المعتاد سما عبارة مسرح مستقل عندما يراد بها مسرحاً تجريبياً . ومن الطبيعي أن المسار المستقلة ليست مسارحاً تجريبية ، بالرغم من أنها تقوم أساساً على البحث والدراسة التى تدفعها فى بعض الحالات إلى تحقيق بعض التجارب التى تتحول فيما بعد إلى ممارسة عامة فى مسرحنا . (ص ١٨٩)

وحتى اذا افترضنا أن تقييماً بعد مرور ثلاثين عاماً على نشر آراء ماريال هو ثم منظور تاريخي أكبر ، وإدراك التواصل بين التياترو اندبندينتى والفرق المسرحية البارعة جداً التى أبقت أعمالها فى الستينات والسبعينات على مكانة بيونس آيرس البارزة فى مسرح أمريكا الجنوبية ، فمن الأهمية بمكان إدراك أن الاهتمامات الرئيسة للفرق التى يتناولها ماريال بالوصف ، وذلك كضرورة من الضرورات التى فرضتها علم نفسها من أجل خلق حركة مسرحية جادة ، تتركز بشكل أكبر فى الدعم الفنى لمصادره الخاصة أكثر من الاهتمام بالنزعة التجريبية التى نادى بها مايرهولد أو كريج . كما أ تأثير المنظرين المسرحيين المعاصرين الكبار مثل برسخت وآرنو وجرتوفسكى زادت أهميته فى مجال المسرح عقب الفترة البيرونية . وقد واكب نهاية حكم بيرون عام ١٩٥٥ الانتقال من التياترو اندبندينتى إلى المسرح التجريبى الذى لا زال يهيمن على المسرح الأرجنتيني (٣) وهكذا أصبحت أساليب التمثيل والاهتمام بالملابس وتفاصيل التصميم فى الديكور المسرحى والإضاءة ، وكذلك عدد من الاستراتيجيات التى "نقلنا العمل المسرحى إلى الجمهور" بوصفها اجراء تصحيحياً للعروض المكتظة بالنجوم التى يقدمها المسرح التجارى ، أصبحت من أولويات التياترو اندبندينتى . وقد أتاحت هذه الأولويات بالطبع الفرصة للانتقال اللاحق للمسرحانية الأكثر تجرّدية عند الفرقة الحالية.

غير أنه يمكننا أن نرى فى النصوص التى نعلها الآن أهم انجازات الكتاب المسرحيين الذين ترتبط أسماؤهم بفرق التياترو اندبندينتى اهتماماً أولياً باستغلال الفضاء المسرحى لأغراض الصور والرموز المجردة . وتتسع قاعدة هذا الاهتمام ليتخطى

مذهب الايهام الطبيعى القائل بأن الجذور الاجتماعية الحقيقة للعديد من الفرق قد يرحى بشكل آخر بأنه كبير الأهمية فى تقديم صورة دقيقة لعامة الناس من غير الصفة ، وذلك فى محاولة لجعل المسرح جزءاً لا يتجزأ عن الحياة الثقافية الارجنتينية اليومية .

وتعد الاستراتيجيات التعبيرية عند آرلت فى مسرحية " ثلاثئة مليون " مثالا بارزاً بطبيعة الحال ، كما أن الطبيعة الخفية لمعظم مسرحيات نالى روكسلو Roxlo تجعلها تبدو بعيدة عن المذهب الطبيعى لأول وهلة . كما أنه يصعب تصديق أن خلع ايشيلبوم للصفة الاسطورية عن جاوشو وشعارات الكومبادريتو يمكن أن يتفق مع الواقعية المظهيرية للمسرح الهزلى الذى يتم الترويج له تجارياً .

لكن مهما كانت الاتجاهات التجريبية التى صاحبت تداول الفضاء المسرحى والتى قد يمكن ربطها بالكتاب المسرحيين السالف ذكرهم ، هناك شك ضئيل فى ان كارلوس جوروستيزا Gorostiza ، أحد عمداء التياترو اندندينتى المعاصرين ، قد استخدم العناصر غير الطبيعية البارزة فى المسرحيات التى تتعامل مع القضايا الرئيسية للحياة اليومية عند الطبقة المتوسطة فى بيونس آيرس .

لقد قمت فى مكان آخر بتحليل كيف أن احدى أهم مسرحيات جوروستيزا ، "الآخرون" (١٩٦٦) Los proximos ، تقوم باستخدام نسخة مطابقة لخشبة المسرح والجمهور فى الميثياتاترو بغية تحدى قدرة المتفرج على تحمل مسئوليات شخصية . (٤) وتعد مسرحية "الآخرون" معالجة لجريمة قتل كيتى جينوفيس Genovese بمدينة نيويورك سیتی ، حيث شاهد عشرات الشهود تعرض الفتاة الشابة لطعنات أودت بحياتها دون أن يتكلفوا مشقة انقاذها من الموت . انتقل جوروستيزا بالحدث إلى بيونس آيرس ، وانتهاز الفرصة لحتشد جميع كليشيهات التفوق المعنوى للمناذج الطبقية التى تجمع بينها المسرحية . وتقوم أحد أشهر مسرحياته المختارة، خبز الجنون El Pan de la Locura ، فيما يختص بأثرها الدرامى على تكتشف القوة الرمزية فى الأدوات الضخمة الخاصة بصناعة الخبز اليومى لاحتد المجتمعات ، والخبز الذى يصنع

فيه. ويمثل المخبز الموقع الرئيسى للمسرحية ، المكان المقدس لاعداد الخبز للاستهلاك العام. وعلى الرغم من أننى اعتقدت على الدوام أن المسرحية مبالغ فيها بشكل واضح، وتغلب سمة الوعظ على تطور أحداثها ، فقد ظلت مفضلة لدى الجماهير بسبب موضوع فقدان الحياة الملائمة فى المجتمع من خلال الرأسمالية غير المنضبطة .

غير أن مسرحية جورستيزا الأولى ، " الجسر " (١٩٤٩) ، التى قامت بمسرحتها فرقة لاماسكارا La Mascara ، إحدى الفرق الكبرى فى التياترو اندبندينتى ، تكشف عن المعالم الفنية المؤثرة لجوروستيزا منذ بداية انتاجه الدرامى . كما تبين المسرحية الالتزام المبكر من جانب الكاتب المسرحى تجاه معالجة واقعية جديدة للمشكلات الاجتماعية السياسية المتعارف عليها من خلال نص مسرحى راقٍ يستغل التونر الفاتم بين نسيج اللغة العامية والاهتمامات اليومية للحبكات التى يقدمها ، وكذلك المركبة المسرحية المجردة التى تجسد هذه الاشياء جميعا . وتدور المسرحية حول انهيار جسر أنشأه مهندس ناجح . ومن بين العمال يوجد طالب جامعى سابق كان يدرس على يدى المهندس الكبير الذى تخلى عن دراساته الهندسية كى يعمل بالمشروع بسبب الضائفة الاقتصادية التى عاناها أهل بيته الذبن كان بنفق عليهم من أجره الضئيل .

يستغرق مسار المسرحية عدة ساعات من صباح بوم أحد . وقد اجتمع اصدقاء أندريسيتو Andresito من أجل الاعداد لمباراة كرة قدم ، والتعليق على تقاعسه فى العودة من مشروع الانشاء الذى يقع خارج نطاق المدينة . وتنتظر أمه ، التى ينتابها القلق من أن مكروها قد ألم بولدها ، عودته على أحر من الجمر لأنها تحتاج ما تقاضاه من أجر كى تسدد دئناً لا يستطيع الانتظار . وتمزح الشلة Barra (أى مجموعة أصدقائه) أمام منزل المهندس الواضح للعيان ، وينتاب زوجته القلق نفسه حول عجز زوجها عن العودة للمنزل فى مواعده دون مبرر . ويتم الجمع بين هاتين المجموعتين القلقتين - من الواضح أنهما تمثلان شريحة العمال وأصحاب العمل التى تعد من معالم النظام الاقتصادى الاجتماعى المهيمن على الأرجنتين خلال فترة ظهور المسرحية - عن طريق القرب المكانى فى المقام الاول. وتؤكد مسرحانة هذا القرب المكانى فى أنه من

غير المعتاد أن تحاط البيوت الراقسة داخل المدينة والعمارات فى بيونس آيرس بمساكن أقل تواضعاً وقاطنيتها . كما أنه تم الجمع بين المجموعتين عندما قررت أم أندريسييتو أن تزور زوجته لتقصى الاخبار حول المفقودين ، وأخيراً عندما أعلن أن كليهما بات ضحية لانهييار الجسر . ويستخدم جوروستيزا موضوع الموت العتيق بوصفه أداة تسوية اجتماعية كى يجمع أثناء نعى الضحايا بين المجموعتين المتعارضتين التى أكدت المسرحية على عداتهما الاجتماعية باستخدام اشكال عديدة من الحدود المكانية .

لكن مسرحية جوروستيزا ليست نعيًا مبكياً لعوامل سوء الفهم التى تعكس الفروق الطبقيّة الاجتماعية والاقتصادية ، كما أنها ليست مديحاً مفراطاً فى التفاؤل للكيفية التى يمكن عن طريقها تنحية هذه العداات جانباً عندما تتوحد الأحزان . وفى واقع الأمر تلعب مسرحية " الجسر " على وتر المفارقة المتمثلة فى التحول الجسدى ، إذ إن زوجة المهندس تكشف الملاءة التى تغطى الجسد الذى تتسلمه لتجد أنه جسد اندريسييتو . هنا يسدل الستار على صورة أمه التى تمسرح الصدمة الهستيرية التى تتعرض لها الزوجة وهى تحنو بيديها على رأس ولدها المتوفى ولبس ذلك بمشهد يدور حول المصالحة عند الحزن، الموجودة فى أشكال اجتماعية أكثر تفاؤلاً مثل مسرحية " جمع أولادى " (١٩٤٧) All My Sons للكاتب آرثر ميللر Arthun Miller . من الواضح أن السمة المميزة لمسرحية الجسر لجوروستيزا تتجسد فى أنها عرضت عام ١٩٤٩ وتدور أحداثها عام ١٩٤٧ ، وهى الفترة الذهبية حقاً لحكومة بيرون الشعبية فى الأرجنتين ، فترة انقلاب اجتماعى شديد بسبب السياسة البيرونية التى تشجع على المواجهة الاجتماعية العدوانية . وهناك سؤال سوسيولوجى وسياسى هام يدور حول ما اذا كانت هذه المواجهة ذات نفع أم لا ، أو أنها مجرد احد أساليب الدهماوية * التى بسلوكها بيرون . وفيما يتعلق بالانتاج الثقافى سنجد أن الادب الأرجنتينى المكتوب خلال الأربعين عاما الاخيرة حول العداات الطبقيّة والمواجهة الاجتماعية قد خلق نوعا

* الدهماوى هو مهيج أو خطيب يستغل الاستياء الاجتماعى لاكتساب النفوذ السياسى . (المترجم)
خاصا من الادب الأرجنتينى وحفز عدداً كبيراً من الدراسات التحليلية . (٥)

لاتشير مسرحية جورستيزا ، سواء بشكل علني أو حتى بالايحاء من بعيد ، إلى الحكومة البيرونية التي اعتلت السلطة عام ١٩٤٦ . لكنه من الخطأ الجسيم أن يتم تجاهل هذه الناحية ، أو غض النظر عن أهميتها في تقويم السبل التي استخدمها الكاتب المسرحي من أجل تأسيس العناصر السيميولوجية في مسرحيته . وليست مسرحية " الجسر " بطبيعة الحال في حاجة للإشارة من قريب أو بعيد إلى بيرون ، أو حتى برامج حكومته وأهدافها السياسية . ولا يستطيع متفرج أرجنتيني أن يتجاهل أهمية الفترة الزمنية التي جرت فيها أحداث المسرحية . كما أن كليشيهات المواجهة الاجتماعية التي يشع صداها في المسرحية تعد أهم التفاصيل التي يؤسس عليها العمل معناه . وعلى المنوال نفسه ، إذا فقدت المسرحية فواها الاجتماعية السياسية الخاصة بالنسبة للقارئ الذي لا يألّف الفترة البيرونية في تاريخ الأرجنتين ، فإن مسرحية الجسر لا زالت تحمل معان كثيرة في سياق الصراع العالمي المؤسف بين الطبقات الاجتماعية الاقتصادية ، وبين العمال وأصحاب العمل . وهذا هو الصراع الرئيسي الغالب على المسرحية ، والنظر إليه في سياق البيرونية سوف يؤسس معناه بالنسبة للمتفرج .

لكن دعونا نعود إلى مسألة المسرحانية المجردة في مسرحية " الجسر " . تتمثل إحدى الاستراتيجيات الواضحة التي يستخدمها جوروستيزا ، والتي لا يمكن استخدامها إلا عند مستوى معين من التطور الفني والموارد التي تسمح مثلا باستخدام مسرح دائري ، في تقسيم فصلي المسرحية إلى جزئين ، ألا وهما الشارع La Calle ، والمنزل La Casa وهكذا توجد فترة فاصلة وسط كل فصل تدار فيها خشبة المسرح ، ويصبح الجانب الآخر من الممر والبلكنات التي تتجمع أمامها الشلة ، الفتحات الخارجية الخلفية لحجرة المعيشة بمنزل المهندس . وعلى الجانب الآخر من الباب الامامي يوجد الشارع الذي يقطنه الشباب الفظ الذي تشعر اليينا Elena زوجة المهندس أنهم يهددونهم .

لا يكتفى جوروستيزا بأن بلعب على وتر العلاقة المقلوبة / المعكوسة لحد فاصل - في هذه الحالة منزل المهندس وفروق الطبقة الاجتماعية الاقتصادية التي يمثلها مقابل

الشباب الذين يجعلون من الشارع وملعب كرة القدم مأوى طبيعياً لهم - بل إنه يربط الجانبين معاً بعدد من التصرفات التي تتكرر تفاصيلها على جانبي الحد الفاصل . وهكذا ، نرى فى مشهد بالشارع أن بائع الخبز يقترب من الباب ويحيى ربة المنزل ، وفى المشهد التالى بالمنزل نرى السيدة وهى تقترب من الباب استجابة لوصول البائع ، وتكرر مناقشتها . وبهذه الطريقة تؤكد مسرحية " الجسر " على الحد الفاصل بين قطاعى الواقع الاجتماعى والاقتصادى السائد ، وتلقى الضوء فى الوقت نفسه على الصلات الاجتماعية التى تربط بينهما . وهذا يصبح بدوره الأداة الرئيسية التى تنبنى عليها المسرحية .

تقوم الدراسة الحالية بتحليل سبع استراتيجيات استخدمها جوروستيزا من أجل تأسيس المعنى فى مسرحية " الجسر " ، وصياغة وشرح مسألة الصراع الاجتماعى والاقتصادى الذى يدور موضوعه وقصده حول مايلى : أولاً استراتيجية توليد النص التى تتمثل فى إمكانية قلب مناظر خشبة المسرح واستخدام الحد الفاصل فى مقدمة المنزل . ثانياً ، الرمزية المطلقة للجسر ، سواء بوصفه مجازاً مرسلاً للمؤسسة الرأسمالية ، ورمزاً على الفشل فى التقريب بين الطبقات الاجتماعية . ثالثاً ، البلاغة المتمثلة فى غياب الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية ، ألا وهما أندريسييتو والمهندس (أو بالأحرى الشخصيات الرئيسية الثلاث ، حيث إن الجسر له نفس الأهمية السميولوجية كالبشر المشاركين الآخرين) . رابعاً ، استخدام الكليشيهات البيرونية بوصفها آثراً متبقية للصراع بين الطبقات المتعارضة . خامساً ، الأهمية الخطابية للأسئلة المطروحة والردود المناسبة أو غير المناسبة عليها بغية إعادة تعريف نقاط المعنى فى المسرحية . سادساً ، الأهمية المجازية للموضوعات الرئيسية التى يدور حولها الحديث ، مثل مباراة كرة القدم ، والمال ، والسلوك السليم ، ووجود تفصيلات مسرحية هامة ، مثل أجراس الكنيسة . سابعاً ، التوتر المثير بين ما يتصف به الممثلون من عدم فصاحة ، وسباقهم المسرحى المجرد .

لا أدري إذا ما كانت مسرحية جوروستيزا هى أول عمل أرجنتينى يستخدم الديكور المقلوب بحيث يقع حدثان متجاوران على جانبي حائط ، أو حد فاصل مادى مشابه ،

وتترك الاحداث احد جانبي الحاجز فى أحد الفصول ، وتظهر فى الفصل التالى على الجانب الآخر، وهكذا دواليك .وفى الدراما الحديثة ، يقوم الكاتب المسرحى البريطانى آلان آيكبورن Aychbourn باستخدام هذه الاداة استخداماً مكثفاً فى بناء ثلاثيته المسرحية الغزوات النورماندية The Norman Canquests عام ١٩٧٥ . وعلى الرغم من أن روبرتو آرلت قد استخدم بوفرة التفاصيل التعبيرية الواضحة فى مسرحياته ، فإن جوروسنيزا - على حد علمى - هو أول من جعل المسرح محوراً لعالم الشخصية المزعوم الذى يتخطى التطابق الخيالى بين حدود خشبة المسرح وفضاء العالم الواقعى ، وليس مجرد إعادة الخلق الطبيعى لمكان معيشة معين .

إن المقارنة بين جوروسنيزا وآرلت سوف تكون مفيدة فى هذا الخصوص . فأرلت يفسح المجال للحدود المادية للعالم الحقيقى الذى يقدم على خشبة المسرح من أجل حشد عالم اللاوعى أو أحلام البقطة الأكثر ثراءً وتعقيداً ومغزى . وهكذا ، يتم تكبير البيت التعيس الذى يتمثل فى حجرة الفتاة الخادمة كى يسع عوامل الراحة والرفاهية على متن السفينة ، والمقصورات الراقبة . من الواضح ، أن هذه المشاريع فى مسرحية "ثلاثمئة ملسون" تجرى فى عالم غير واقعى أو ملموس بشكل واضح . وفى حالة مسرحية "الجسر" وأعمال جوروسنيزا الأخرى ، تتضح كذلك أن الفضاء المنتظم لخشبة المسرح تسكنه شخصيات ، وتدور فيه مواقف ، بنظر اليها بوصفها تجسيدات طبيعية لواقع اجتماعى حالى . وهكذا ، تقوم مسرحية جوروسنيزا على توتر مثير بين المسرحية ، وعالم المسرحية المقدم . كما أن استخدام حاجز مادية لفضاء المنزل يمكن من التأكيد على الهوة الفاصلة بين الافراد الذين تقع صلاتهم الاجتماعية الرئيسية فى عرض الشارع ، والاسرة التى تقطن المنزل المريح للطبقة المتوسطة .

يتمثل أحد المعالم الحاذقة لمسرحية "الجسر" ، والتى توفر لها التواصل بين المشاهد الأربعة وراء تقسمها الرسمى (إلى فصلين ، وفضائين فى كل فصل) ، فى الحركة المادية من فضاء إلى آخر . وهكذا ، يفصل بين الشخصيات التونر الاجتماعى والاقتصادى للنظام الطبقي فى الارجنتين ، ولكن يتم الجمع بينهم على الأقل بالقدر الذى يجعل التوترات الناشئة بينهم نتجة الاتصال اليومي والتبادل الاجتماعى .

وتقوم المسرحية باستخدام المعالم التى يسهل قبولها فى هذه العلاقة الاجتماعية ، وتحقق احدى هذه المعالم فى ألفة الجمهور المباشرة مع عالم المسرحية ، مثل التقارب الشديد بين المنازل الفخمة والمساكن الفقيرة فى المنطقة العمرانية الكثيفة فى بنونس آبرس ، والعداء القائم بين قاطنى الشارع وأصحاب الاملاك ، والهموم اليومية بشأن البقاء الاقتصادى ، والنزعة الاستهلاكية التى تتباهى بها الطبقة المتوسطة ، وعلاقة العامل بصاحب العمل التى لا تربط فقط الطبقات الاجتماعية ، بل تشكل أيضاً مصدراً أساسياً للاحتكاك بينهما ، وكذلك المشاعر اللاعقلانية من أن الطبقة الاخرى لا تستطيع تفهم المشكلات الخاصة بهم . تملئ مسرحية " الجسر " بوفرة من التفاصيل فى هذه الناحية ، ولاشك أن تصميم الملابس وأساليب التمثيل (بما فى ذلك اللهجات الاجتماعية ، ومقامات الصوت ، والمفردات اللغوية ، والإرشادات) سوف تسهم فى التأكيد بشكل دائم على هذا الانفصال أو التعارض .

إن الربط بين الفضائين اللذين يفصل بينهما الحد الفاصل لفناء المنزل يؤكد على الاشياء التى تجمع بين أفراد الجانبين ، وهى الأسرة والاصدقاء الذين يعملون فى مشروع بناء الجسر الطموح . وعندما تذهب أم أندريسبتو إلى منزل المهندس كى تستفسر من زوجته عن أسباب التأخر دون مبرر فى عودة العمال فى عطلة نهاية الاسبوع من المشروع ، وكى تطلب منها مالاً من أجر ولدها حيث كانت فى أمس الحاجة إليه ، فإن ذلك قراراً يعبر عن العلاقة المتداخلة بين هذين العالمين . وطوال المسرحية ، نجد أن التفاصيل العرضية التى تسد الهوة بين العالمين تقوم بتدعيم هذه العلاقة ، مثل الكلمات المتبادلة بين الافراد عند وصولهم للمنزل أو مغادرتهم له ، وشكاوى (إلينا) من أن الشباب الذى يلعب فى الشارع يزعجها ، وتعرض مصراعى البلكونة للضربات من ان لآخر من جراء كرة القدم التى يلعب بها الصبية فى الشارع ، وهلم جرا . وعلى الرغم من غياب التماثل التام (إذ إن ظهور أفراد المنزل بالبلكونة عند سماع صوت عربة الاسعاف القادمة فى نهاية المشهد الثانى من الفصل الثانى لم يتم التمهيد له فى نهاية المشهد الاول الواقع فى عرض الشارع) ، فإن التمهيد للحدث والترجيع له من قبل جانبى الحد الفاصل يربط بين " العالمين " ، والطبقتين الاجتماعيتين معاً رغماً عن عدائهم وخصوماتهم :

والد إلينا .. يا هذا ... قل لي ... أحضراتكم أصدقاء لـ ... (يشير ناحية اليسار)
... هل هذا الفتى من هنا ... ليس حقيقياً ؟

تيلو (خائفاً) : أصدقاء أندرس .

الأب : أندرس ، نعم . انه يدعي أندرس .

تيلو : نحن أصدقاء بالطبع ! لماذا ؟

الأب : قل لي ... هل يعيش مع أحد غير أمه ؟ هل له أب ؟

تيلو : كلا ، انه يعيش مع والدته وأخته الصغيرة .

الأب : إيه ... (يفكر ملياً) ... حسناً ، شكراً .. إيه ...

تيلو (في انفعال) : لكن لماذا تسألني عن ذلك ؟

الأب (يدور بينما تقع يده علي مطرقة الباب) : لاشئ ، لاشئ ... (ص ٩٢)

وفي المشهد التالي يدخل الأب المنزل فيسمع ابنته التي تنزعج من تدخل الأم في
شئون منزلها تهدد بالعمل علي طرد أندريسييتو :

الأم (ثابتة العزم وينتابها الخوف) : كلا ، يجب أن تعدني أولاً أنك لا تفعل ذلك .

إلينا : سأفكر في ذلك أولاً ، والآن من فضلك اخرجي .

الأم : كلا ياسيديتي ، عديني ألا تفعلين ذلك (يصل الاب ، ويسمع الكلمات الاخيرة

التي قالتها الام .. خطواته بطيئة ، ويظهر علي وجهه تعبير الحزن عند

دخول المنزل ، وينظر إلي امرأتين بوجه يتملكه الهذيان تقريبا

(ص ١٣٣) .

هناك نذير واضح في كلا المشهدين من أن مكروها قد ألم بالجسر . ويشعر والد
إلينا بالتعاطف الشديد مع الطبقة العاملة ، الأمر الذي يجعل ابنته تشعر بالاشمئزاز ؛
فهى لا تستطيع تفهم تقريعه المطول ضد المكانة الاجتماعية التى حصلت عليها ،

والتي تستغلها في دعمه . نتيجة لذلك ، يقوم بالجمع بين الجانبين معاً بحركته الجسدية من فضاء لآخر ، لذا يصبح من المناسب أن يقوم هو بالاعلان عن المأساة التي وقعت .

ومن خلال استراتيجيات الربط بين جانبي الحد الفاصل واللعب على وتر البعد والقرب المادى والمعنوى ، تجعل مسرحية " الجسر " من التفاعل بين الشارع والمنزل احد أهم ادواتها الدرامية كما يتفق مع اهتمامها بالتعبير عن مشكلات شرائح الطبقة الاجتماعية المطحونة في الارجنتين :

إلينا : (...) (يسمع من جديد الضوضاء التي تحدثها الكرة عند اصطدامها بالنافذة) مرة أخرى هؤلاء الأثقياء (تذهب نحو البلكونة ، لكن تقف علي بعد خطوات قليلة) . لا أعرف لماذا ، لكنهم سيظلون يلعبون دائماً كالعادة ! (ص ٦٨)

كُتبت " الجسر " وعُرضت قبل ظهور نظريات جاك ديريدا Derrida حول " المركز الغائب " للمعنى بحوالى عشرين عاماً . ترتكز هذه النظريات حول افتراضية فلسفية مؤداها أن مجتمعنا اللغوى والدينى (وهما ببساطة سمتان للرغبة التنظيمية نفسها) يفترض وجود مركز مجرد للمعنى حيث نستطيع من خلال لغاتنا الثقافية (اللغوية والمتافيزيقية والاجتماعية) الاستشفاء والارسال أو الاتصال . (٧) لكنه جدير بالذكر أن جورستيزا يقيم مسرحيته حول الغياب الواضح للشخصيات الرئيسية الثلاث : آنديريستو والمهندس والجسر نفسه .

وفيما يتعلق بالأهمية السميولوجية ، فإن الجسر له نفس " شخصية " الممثلين البشر ، ولاشك أن المسرحية بالكامل تقوم حول صورة المشروع الانشائى .

ان استخدامى لفعل " الجسر " المجازى - فى اشارة للاستراتيجيات التي تؤكد على العلاقات المتعضة بين عالمى المسرحية الماديين بوصفهما مجازاً مرسلاً للطبقات الاجتماعية المتعارضة - هو تضمين مستهدف للكيفية التي يصبح بها الجسر ، بوصفه المشروع الانشائى الذى يجمع بين آنديريستو والمهندس معاً فى علاقة عمل ، رمزاً

أسمى للقلق الذى ينتاب المسرحية تجاه الجسور الخطرة المتواجدة بين الطبقات الاجتماعية فى الأرجنتين . ويتزامن انهيار الجسر الذى يتسبب فى مقتل الشخصيتين الرئيسيتين اللتين لا نراهما أبداً ، مع تحطم وسائل الاتصال الغامضة بين الطبقات الاجتماعية . وعلى الرغم من أن إلينا زوجة المهندس تسمح على مضض لأم أندريستو بدخول بيتها ، وتدخل معها دون حماس فى نقاش ، فمن الواضح أنهما لا تجمعهما أرضية واحدة مشتركة فيما يختص بالمبادئ الاجتماعية التى يجسدونها . وعندما تجرؤ أم أندريستو على طلب سلفة من أجر ابنها هى فى أمس الحاجة إليها ، فإن خيوط الاتصال تنقطع بينهما . وعند هذه اللحظة يصل والد إلينا كى يبلغهما أن الرجلين قد لقيا حتفهما فى انهيار بناء الجسر .

غير أن المشهد بأكمله ، وهو آخر مشاهد المسرحية الاربعة ، يظل بتطور بقدر كبير من التوتر نحو انهيار سبل الاتصال بين المرأتين الاشد قرباً من البطلين الغائبين . وهكذا ، تظهر الشخصيات الرئيسة الثلاث متأنقة طوال هذا المشهد بشكل مؤقت وغير تام . ويجمع بين المرأتين الرباط الاقتصادى بين الرجلين ، ويصعب القول ما اذا كان فشل الاتصال بينهما حول قضية أجر أندريستو يهدد للاخبار حول انهيار الجسر ، أو ما اذا كانت الكارثة تؤكد الانشقاق الذى لا يمكن علاجه بين العالمين الاجتماعيين اللذين تجسدهما المرأتان . فكلاهما يتهم الآخر بلغة تتفق مع أوساطهما الاجتماعية المختلفة بالافتقار إلى الاهتمام والتقدير :

الأم (بدون قصد وبصراحة) : بالطبع أنا أزعجك .

إلينا : لا يوجد ازعاج ، ولكنى ببساطة لا أشعر بخير .

الأم : حضرتك أيضاً مهمومة ، أليس كذلك ...

إلينا : من قال لك ذلك .

الأم : و ... أنا ألاحظ ذلك ...

إلينا : من فضلك ! حضرتك ترين أشباحاً أو خيالات من حولك . انكم متشابهون ،

إن تتخيلون الأشياء التافهة علي أنها مأساة .

الأم : لماذا لا ترغبين في انجاب أطفال ؟

إلينا : بالطبع لا أريد (صمت ودهشة الأم تزعج إلينا) ، لهذه الأشياء وقتها .
الابناء شئ جميل ، ولكن ذلك يتطلب العمل الكثير . (يزداد اندهاش الأم)
إلي جانب أنه فيما يتعلق بالأعمال المنزلية فلا تفكري !

الأم (تفريق من دهشتها رويدا رويداً) : انظري هنا الواحدة منكن تفكر في كل شئ، ولا تفكر في الابناء (ص ١٠٣)

إذا كان الجسر الذى لا يستطيع المتفرج أن يراه يمثل المبدأ التنظيمى السائد فى المسرحية ، والذى يشكل استعارة للهوة المادية والاجتماعية الاقتصادية الفاصلة بين طبقتى المسرحية ، فإن الشخصيات الرئيسية الغائبة تشكل كل منها أحداث واهتمامات العالم الذى ينتمون إليه .

ويتكون الحدث الدرامى لمشاهد الشارع بشكل أولى من اللعب العرضى بكرة قدم عندما - يجتمع أصدقاء أندريسيتو انتظاراً له كى يشاركهم المباراة ضد فريق خصم . وعندما يصبح غيابه حافزاً للقلق الحقيقى ، فإن الحدث يتحول إلى مناقشة المال الضرورى للبقاء اليومى بين الفقراء ، ويقوم أصدقاؤه بجمع مبلغ من المال لتغطية أجره الذى يتعين أن تحصل أمه عليه بحلول الظهيرة كى تسدد ديناً لا بد من دفعه . تشكل الحركات الشفهية والايمائية ، بين السكان المرتبطين بهذين الحدين الرئيسيين لجانب الشارع من الحد الفاصل ، تشكل المحتوى المباشر للمشاهدين .

وفى حالة مشاهد المنزل ، نجد أن عصبية إلينا المتزايدة من جراء غياب زوجها دون مبرر تدفعها لان تتجادل بدورها مع أخيها الاصغر (الذى يتهمه بالتطفل عليها وعلى زوجها) ، وأبيها (الذى تسائده، ولكن تتهمه برفض مكانتها الاجتماعية والاقتصادية الجديدة فى حين بتعاطف مع المحرومين) ، وكذلك أم أندريسيتو (التى تتهمها إلينا شفاهة بجميع " خطايا " الطبقة الدنيا ونقاط ضعفها) . وبهذه الطريقة ، لا يظهر أى

الرجلين أو الجسر على خشبة المسرح بشكل واقعي ، على الرغم من أن سبارة الاسعاف تجمع بين جسديهما فى نهاية المسرحية . وهما يزدادان قوة بوصفهما مركزين غائبين ، وبوصفهما المرجعين اللذين يبنى عليهما هيكل المسرحية .

ليس من قبيل المصادفة أن تعرض " الجسر " خلال أزهى فترات حكومة جوان دومينجو بيرون Peron إذا إن زوجته إيفا قامت بجولة دعائية ناجحة لاوربا عام ١٩٤٧ ، مثلت فيها حكومة زوجها أمام كبار القادة الاوربيين . وكانت الاحتفالية التى واكبت جولتها تستدفع إضفاء مسحة من الاحترام الدولى على الحكومة البيرونية الشعبية . ولهذا ، ليس من قبيل المصادفة أيضاً أن مسرحيته تنتمى لهذه الفترة الهائجة من تاريخ الارجننتين الاجتماعى ، إذ تحتوى على صدى كبير للشعارات التى أطلقتها الحكومة البيرونية . وفى عام ١٩٤٧ ، كان هذا الصدى يمثل تحدياً مباشراً للمتفرج كى يذكرها على عواهنها ، ويقبلها كأداة صالحة لتحديد البيئة الاجتماعية للمسرحية ، والقضايا الكبرى للصراع الطبقي السائد فى تلك الفترة ، والتى كانت تشير إليه .

ومن قبيل الجدل ما إذا كانت " الجسر " قد تعتبر مثلاً على أدب ما بعد الفترة البيرونية أم لا . وهى بطبيعة الحال ليست دعاية بارعة بسبب بنائها المعقد ، ولكن قد يسهل فهمها على أنها نص موالٍ للفترة ذاتها . ويتمثل السؤال الهام فى الرنين الذى تعطيه هذه الكليشيات للعمل ، وعبئها الوظيفى مقابل أى جمهور يمثل الارجننتين بشكل معقول عام ١٩٤٧ ، أو بعد ذلك بحوالى أربعين سنة . وهى كذلك تمثل تحدياً للجمهور لأنها تستلزم نوعاً من التعاطف الذى يستثار للعالم الاجتماعى الذى ينتمى إليه أندريسبى - و " الجسر " لا يعنيتها أن تزن مشاعرنا نحو الشوارع وقاطنيها ، وتجاه القيم التى تجسدها إلين الفاسقة - وتقبل كذلك الكليشيات التى تتلفظها الشخصيات المأخوذة من الجموع الشعبية التى كانت تناصر بيرون :

تيلو : هل يبدو لك أنك معي ستذلين من أجل هذا ؟

انجيليكا (اخت أندرس) : معك ، أو مع أى شخص آخر ! ولا تعارضني في ذلك ،

لإنني مررت بذلك حديثاً . فأنتم تكثرون في الابتسامات والملاطفة ،
لكن حينما احدثكم عن المال تبدأون في الحديث عن شيء آخر ، كما لو
كنتم لا تفهمون . هل يبدو لك أنه من الممكن تحمل ذلك ؟

تيلو : لكن معي شيء مختلف .

انجيليكا : نعم شيء مختلف . لكن الشيء نفسه ، يجب أن أذل وأرخص نفسي .

يتلو : اسمعيني ياانجيليكا ، أريدك أن تفهميني . اننا مع بعض شيء مختلف ،
ويجب أن نساعد انفسنا ، فمن سيساعدنا ؟ عمك ؟ بيني وبينك ، لا
أحد سيذل أو يرخص نفسه ، وإذا لم يكن الامر كذلك ، فلن نستطيع
العيش . (وقفة قصيرة) اذهبي واطلبي منهم ذلك .

انجيليكا : لماذا يجب علينا أن نطلب ؟

يتلو : بيننا هذا ليس طلباً ، فالواحد منا يعرف ذلك ، ولا ينتظر لكي يطلبوه
منه بالرغم من أن لديه القليل .

انجيليكا : ولماذا لدينا القليل ؟

تيلو : (ينظر لأسفل بوجه عبوس) ان هذا أمراً آخر .. (ص ٢٨)

إن التعرف على استخدام الكليشيهات في عمل جوروسيتزا لا يعنى رفض حوار
الدرامى ، ولا الانتقاص من شخصياته كما أن تقييم " الجسر " بوصفها عملاً بيرونيّاً
سوف ينتمى بصورة أكبر إلى التحليل التفسيري وليس السميولوجى . لكن من
الواضح أن جوروسيتزا يعول على الاستخدام الشرعى للكليشيهات التى تعكس من
وجهة نظر التوثيق السوسبولوجى المشاعر التى سيفترض المرء أنها تنتاب أفراد الطبقة
المتوسطة فى الارجننتين فى موقف مشابه عام ١٩٤٧ . ولطالما أشار علماء اللغة إلى
أن الكليشيهات قد تكون مخلة بالمعيار الأمثل للابداع والتطور اللغوى ، لكنها تتكرر
بشكل كبير فى آية لغة (بمعنى أنها تنوعات من المصطلحات والتراكيب الاعرابية

الجامدة ذات المعنى الواحد فى سياقات براجمته معبنة) ، وقد يؤكد المرء أنها كذلك لأن هناك شعوراً بأنها صادقة بشكل ضرورى . (٩) وبطبيعة الحال ، تضطلع الكليشيهات، فى العمل الفنى الذى يتسم بالابداع الخلاق الذى يستحق الثناء، بوظيفة مؤكدة بشكل خاص ، بوصفها علامات متميزة داخل الإطار الهيكلى العام. وفى هذه الحالة ، تقوم الكليشيهات التى تعبر عن الاستياء نحو اهانات الظلم الاجتماعى المتمثلة فى أهالى الشارع ، وكليشيهات الازدراء التى تتلفظ بها إلينا ، خاصة فيما يتعلق بالمقصورية المتبادلة لنظرة كل منها للعالم ، بالتأكيد من جديد على الهوة الفاصلة بين الطبقتين .

إذا رغب العمل فى أن يدرك المتفرج الكارثة الاقتصادية الحقيقة التى ستلم بأمر أندريسييتو بالإشارة إلى الفسوق الانانى من جانب إلينا ، فإن الاماكن العامة البالية تتخذ جانب المعارضة الابجائية والسلبية فيما يختص بالظروف الخطابية للمسرحية التى تحدد تعاطفات الجمهور . وبطبيعة الحال ، فإن أنماط الحديث التى اشهر إلينا لا يمكن اعتبارها كليشيهات إلا فى إطار السياق الاجتماعى اللغوى والإيدولوجى ، أى فى إطار الآراء المتعلقة بالادوار الاجتماعية ، والاحتكاكات الاجتماعية والمسئوليات الاجتماعية فى الأرجنتين المعاصرة منذ الفترة التى تعالجها المسرحية حتى الوقت الحاضر . وبالنسبة للمتفرج - أو القارئ غير الأرجنتينى للمسرحية الذى لا بألف هذا السياق - فإن " الجسر " ستظل تكشف عن قدر معين من المشاعر المألوفة من قبل الشخصيات . ولا بصدق هذا لأن معظم الشخصيات تتحدث فى كليشيهات المحادثة اليومية فحسب ، بل أيضاً لأنه مهما كان الإطار الاجتماعى الثقافى للفرد ، فلن بخطئ المناورات الخطابية التى يستخدمها جورستيزا كى بحشد تعاطفنا مع الشارع . ويحدث ذلك لدرجة أنه إذا عجز المنفرج عن الانحياز لأصدقاء أندريسييتو وأسرته ، فلن يكون أمامه خيار سوى الاحساس بعدم مقبولية المسرحية بأسرها . وبهذا المعنى ، فإن الكليشيهات تشكل عنصراً هاماً فى مسرحية " الجسر " ، بغض النظر عن أى رنين ظاهرى للبرونية قد تحويه .

هناك سمتان لغويتان أخريان فى " الجسر " تستحقان التعليق عليهما فى هذا الخصوص . فأى نص سمبولوجى ، خاصة النصوص الفنية أو الأدبية واضحة المعالم ،

يتسم بأساليب صياغة معينة تؤكد الحاجة للتطوير ، والشرح ، وتجسّد النمط الخفى المحفز الذى تهتم به . ويرى أحد المنظرين الادبيين أن الاعمال الادبية عبارة عن توسع فى استخدام الهيبوجرام Hypogram ، وهو الصيغة السميولوجية الغالبة على العمل الذى يمكن تجسّده بوصفه صبغة أو جملة رئيسية (مثل عنوان عمل أو حكمة معبرة) . (١٠) وفيما بين الهيبوجرام والنص الواضح تماماً تتوسط أساليب هذه الصياغة . فهى تعلل نسج العمل نفسه ، والتحويلات والشروح العديدة التى تشكل تدفق الرواية ، أو التبادل الحوارى فى حالة المسرحية .

وفى " الجسر " هناك سلسلة من الرموز اللفظية التى تعلل لأغلبية المحادثة التى تجرى بين الممثلين على جانبى الحد الفاصل . وهناك مشاركة فى بعض هذه الرموز . وهكذا ، نرى أن أصدقاء آنديريستو وأسرهم يشعرون بالقلق حول المال الذى تدين به أمه والأجر المنتظر الذى يعجز عن العودة به . وتحاضر إلنا أخيها وأبيها حول المال الذى يجب عليها أن تنفقه عليهم ، وعدم احترامهم لمكانتها الاقتصادية . وهى لا تقوم على وجه الخصوص بشجب أبيها بقوة على تضييع المال على القمار ، بل تسخر منه بسبب المال الذى خسره فى عمل تجارى ، ولتعاطفه مع المحرومين اقتصاديا ، وهى التهمة الكبرى فى نظرها :

إلينا (تبدأ فى التحدث بشكل هستيرى) : بعد كل الذى فعله لويس (زوجها) وأنا قد تم التعامل معنا من أجلك هكذا ؟ (ص ٦٣)

تتلائم موضوعات المناقشة الأخرى مع العوالم الاجتماعية المتصارعة . هكذا يقوم الشباب فى الشارع بمناقشة لعبة كرة القدم ، ويقضون وقتهم أثناء المشهد الأول على خشبة المسرح فى تقافز كرة قدم (وفى مشهد الشارع الثانى ينخرط معظمهم فى جمع المال الضرورى من بين أنفسهم كى يسددوا دين أم آنديريستو . وعلى النقيض الآخر ، تهتم إلينا بموضوعات الحديث المبتذلة التى تلائم طبقتها مثل مناقشة موضة الملابس مع زائرة ، والشكوى من سلوك أخيها الصغير المشين ، والتحسر على قلة الخدم ، والورطة التى تواجهها ربة المنزل فى الطبقة المتوسطة . وهناك تفصيل آخر بسيط يربط

بين الاحداث والمشاعر معاً، إنه يوم الاحد ، ويغلب على الاصوات على المسرح رنين جرس الكنيسة الذى يدعو الناس لحضور القداس فى موعده .

وتشير الشخصيات إلى الذهاب للقداس ، وتقوم الاجراس بدور أكثر اصراراً ، حيث انها تجسد التوترات المتزايدة فى المسرحية ، وتدلّك على حل العقدة النهائى بصورة مأساوية . ولاتعد الاجراس بطبيعة الحال إشارة لغوية . بل هى كناية عن الرموز اللغوية فى المسرحية ، والاشارات إلى قداس الاحد ، ومباريات كرة القدم يوم الاحد . وهكذا ، تصبح عنصراً من عناصر الصيغة اللغوية التى تعطى " الجسر " مادة جدلية .

اذا كانت هذه الرموز اللغوية تشكل جزءاً من المسحة العامية الطبيعية للمسرحية (إذ إنه فى مجالى اللغة وموضوعات المحادثة تصور الشخصيات المعالم السوسولوجية الحقيقية للمجتمع الارجنطينى الذى تقدمه المسرحية ، فإن إحدى السمات اللغوية الخاصة التى قد تكون معيارية تتخذ أهمية مبالغاً فيها فى حديث الشخصيات . وأشار فى هذا الصدد إلى الاستخدام المغالى الواضح للأسئلة خلال المسرحية بأسرها ، وفى جميع مشاهداتها .

وتتسم بعض هذه الاسئلة بطبيعة براجماتية ، أى أنها طلبات لمعلومات معينة ، أو لاجابة بنعم أو لا . ويتمثل أحد الامثلة الهامة فى صيغة الاستفهام : متى يصل أندريسييتو ؟ ، ولازمته : ترى ماسبب تأخيرها ؟

تتسم الاسئلة الاخرى بطبيعة خطابية ، ولبس الغرض منها توضيح نقطة معينة ، بل نقص التأكيد من قبل آخر ، أو التركيز على شئ قبل . وتستخدم إلينا الاسئلة الخطابية بصورة مكثفة ، مثل السؤال الذى طرحته على أبيها وأوردناه سالفاً :

أ يتم التعامل معنا هكذا ؟ (ص ٦٣)

ان الحديث الدائر بين تيلو وصديقه آنجيليكا Angelica حول الاهانات المرتبة على الفقر- يمكن أن يكون على سبيل المحاكاة الساخرة للأسئلة والاجابات الهامة ،

وهى أمثلة على زيادة الوعي الاجتماعى بما يتفق مع الصالح البيرونى للعمل . وما لا شك فيه أن جوروستيزا لا يحاول تقديم محاكاة للشخصيتين ، أو المشاعر التى تنتابهما . لكن الحقيقة الباقية فيما يختص ببرجماية الحديث أن النبض السائد على النص يتكون من أسئلة تطرحها الشخصيات على بعضها البعض ، والردود عليها ، والتى تكشف بها عن مشاغلها ، ومشاعرها الفياضة نحوها ، وهى المشاعر التى تتجسد غالباً فى أشكال مألوفة بالية . وتظهر هذه السمة بوصفها احد المبادئ الاولى لتوليد النبض فى " الجسر " ، ولعلها تكون من أكثر العناصر كشفاً للاضطراب على الجانبين تجاه ظرف من الظروف (وهذا فى حد ذاته يجسد صراعاً اجتماعياً أكبر ، ونظماً هيكلياً معيباً) مما يعوق دون ادراكهم له بالشكل الملائم . ولهذا ، فإن استلثهم اللوححة تدلل على محاولتهم فهم هذا الظرف ، وآثاره التراجمية . وعلى الرغم من أنه قد يفهم هذا التقييم على أنه دعم آخر لتفسير " الجسر " بوصفها دراما حول الصراع الاجتماعى ، فإن اهتمامى بتوضيح هذه المعالم يستهدف التعرف على دورها فى دعم الترابط السميولوجى للمسرحية .

تتمثل احدى أهم السمات المنتجة فى المسرحية فيما يختص بهذا الترابط فى التوتر القائم بين العامى والتعبيرى . ولا يقتصر مصطلح " العامى " على توضيح الحوار الصادق اجتماعياً ولغويًا من قبل الشخصيات ، مثل الاستخدام الطبيعى للصوت والوحدات المعجمية الملائمة ، وكذلك الكليشيهات التى علقت عليها أهمية كبرى . وهى بالأحرى تشير إلى الشعور العام للمسرحية بوصفها صورة دقيقة لسمات معينة فى الحياة الاجتماعية بالارجنتين . وتمثل هذه السمات ارشادات للجمهور كى يؤسسوا تواصلاً بين ألفتهم اليومية بالحياة الارجنتينية وعالم خشبة المسرح . إن ايهام الحائط الرابع لمشاهدة " حياة حقيقية " داخل المسرحية هو المعيار المسرحى الفاعل هنا . وعلى الرغم من ذلك ، فإن دراما جوروستيزا تخرج عن التقليد الراسخ خلال أوائل القرن العشرين ، والمتمثل فى مسرحية " شريحة الحياة " عن طريق استخدام اطار تعبيري يؤكد تأكيداً استراتيجياً على الصراع الاساسى الذى يعالجه العمل .

إن ديكور خشبة المسرح المقلوب ، والاحداث التى يرجع صداها من مشهد لآخر ، والرنين الخاص للغة الكليشيهات ، والتكرار المبالغ فيه للصيغ الاستفهامية فى الحديث الجارى بين الشخصيات ، ودق الاجراس ، والوجود الطاغى لرمز الجسر غير المرئى ، تشكل جميعا تفاصيل تسهم فى اللاعامة والمسرحانية الواضحة فى مسرحية " الجسر " ويقوم جوروستيزا عن طريق الصراع الصادق اجتماعياً ومنطقياً بجمع جميع السمات المبتذلة والدعائية فى العمل مستخدماً فى ذلك قدراته المسرحية الابداعية . وعندما يتم دعوة المتفرجين لقبول مصداقية شريحة الحياة الاجتماعية التى تقدم لهم بقدر من التردد - يقوم هذا الحشد من المعالم التعبيرية بدعم النسيج المسرحى للعمل ، وتأكيد نمط المناقضات والصراعات الاجتماعية التى تشكل نقطة انطلاقه الرئيسية .

ولهذه الاسباب مجتمعة ، قد يستنتج الفرد أن مسرحية الجسر هى أحد أهم النصوص متقنة التركيب التى تمثل التياترو اندبندينتى ، وهى ليست بأى حال دراما لكانب مسرحى مبتدئ. وقد يبدو بالفعل أن روبرتو آرلت متفوق على جوروستيزا فى التعقيد السيمولوجى ، وأن صمويل ايشبليوم بتخطاه فى مجال تنوع الموضوعات ونرائها. لكن أسباب الأهمية التى تتمتع بها المسرحية واضحة للعيان. أولاً، ان معالجته للتوترات الاجتماعية والسياسية فى حينها يشهد على الالتزام نحو الارجنتين الحديثة من قبل الفرق المسرحية المعاصرة ، ويدحض الزعم الشائع غير الدقيق بالمرّة- القائم على أعمال كونرادو نالى روكسلو والاسبانى اليجاندرى كاسونا Casona الذى عرضت أعماله بشكل مكثف فى بيونس آيرس خلال هذه الفترة - بأن مسرح الثلاثينات والاربعينات كان مسرح "الهروب" والمبالغة فى " المثالسة" ثانياً، ان الاستخدام التعبيرى للمناظر والديكور المسرحى يشهد لتجرب الكتاب المسرحيين لتخطى الاولوية الشفهية لخشبة مسرح أدبى أكثر منه مسرحى. ثالثاً، ان التوتر القائم بين العامية الواضحة والمعلنة والتوثيق الملح للمشكلات المعالجة فى جانب، والاستراتيجيات المسرحية التعبيرية فى الجانب الآخر- يُعلل النسيج المعقد بشكل خاص لهذا العمل ، ويبرر هذا التوتر بدوره العناصر الخطابية المعينة الموجودة فى النص. رابعاً، وأخيراً ، أن التواصل بين هذا العمل ومشاركة جوروستيزا الثالبة فى

المسرح التجريبي المكثف الخاص بالالتزام الاجتماعي في الستينات والسبعينات، يعطى مسرحيته الأولى أهمية عند التقييم الملائم للمسرح الارجنتيني - أثناء فترة الثمانينيات.

الهوامش

- (١) كارلوس جوروستيزا، "الجسر"، فى "خبز الجنون" و "الأخرون" (بيونس آيريس، ١٩٦٦، ص ص ١١٩/٧)
- (٢) جوسى ماريشال Marichal، التياترو اندبندينتى، بيونس آيريس ١٩٥٥.
- (٣) لا شك أن جميع الاتجاهات التى وصفها تيموتى وايلز Wiles فى كتابه، حادث المسرح: نظريات الاداء الحديثة، (شكاغو، ١٩٨٠) كان لديها كبير الاثر فى الارجنتين.
- (٤) ديفيد ويليام فوستر Foster، فى "كارلوس جوروستيزا ودراما المستاتباترو فى "الأخرون"، ١٩٧٨، ص ٧٧/٦٦. راجع أيضاً الدراسات العامة التى أجرتها مرلين فورستر Foster، "مسرح كارلوس جوروستيزا"، فى كتاب المسرح الثورسون: مسرح أمريكا اللاتينية الجديد، ليون ليداي Lyday وجورج ووديارد (أوستن، تكساس، ١٩٧١)، ص ص ١١٠-١١٩. وكذلك فصلين حول جوروستيزا فى "الواقعية والتباترو الأرجنتينى"، نستورتيرى Tiri (بيونس آيريس ١٩٧٣) ص ص ١٠٥/١١١، ١٦٦/١٦١.
- (٥) مثلاً، "البرونية فى الادب الارجنتينى"، ارنستو جولدار Goldar، بيونس آيريس، فريلاندا، ١٩٧١. وكذلك، تبمة البرونية فى الرواية الارجنتينية"، آندريه آفيلاندا، ١٩٧٤.
- (٦) من أجل دراسة نظرية حول أهمية الاستراتيجيات المسرحية فى هذا التحليل، راجع باتريس بافيس، "لغات المسرح: مقالات فى سيميولوجيا المسرح، نيويورك، ١٩٨٢.

- (٧) جاك ديريدا Derrida، النحوية Grammarology، ترجمة شاكرافورتى سيفاك Spivak، بالتيمور، ١٩٧٦.
- (٨) حول هذه الشعارات الاجتماعية والثقافية، انظر بيدرو جيلتمان Geltman، "الشعارات والرموز والابطال فى البيرونية"، فى "البيرونية"، بيونس آيريس، ١٩٦٩، ص ١٠٩ - ١٣٧.
- (٩) راجع جورج لاکوف Lakoff، ومارك جونسون Johnson "المجازات التى نعيش بها"، شيكاغو، ١٩٨٠.
- (١٠) ميشيل ريفاتير Riffaterre، سيميوطيقية الشعر، بلومنجتون، ١٩٧٨.

استراتيجيات إرباك الجمهور في جوديت والزهور لنالي روكسولو

جوديث : نعم بالنسبة لبعض الرجال { نحن النساء من الصعب أن يفهمنا الرجال } ،
لأنهم يفهمون ما نقوله بالكلمات . مع أننا معشر النساء لا نفكر في
الكلمات التي تقال عندما نريد التعبير عن شيء هام . ولهذا يجب الاهتمام
بالاشارات ، وبلغة الصمت ، وبطريقة انحناء الرأس ، وبعض حركات اليد
التي تبدو بلا أهمية ، وبحركات الاقدام عندما تدنو من أحد ؛ فنحن نحب
أن يفهمنا الآخرون بهذه الطريقة ، لأن هذه اللغة هي لغتنا الأصلية التي من
خلالها نستطيع أن ننقل حركاتنا ، وسكناتنا ، وحرارتنا ، وقلق أرواحنا التي
تنزلق منا لتصل إلى أطراف الرموش أو الأنامل بالشكل الذي يجعلنا نشعر
بأننا نعبر بطريقة واضحة وجليّة عما يجول بخواطرنا ، إلا أننا نكون
متأكدين من أن هذه الحركات والاشارات لو تمت ترجمتها إلى كلمات ، فلن
تدل على الحقيقة ، وإنما ستكون بمثابة الاقتراب منها . وهناك بعض الأشياء
التي تضطر فيها المرأة أحيانا لاستخدام الحروف والكلمات . إلا أنها اذا
حاولت ذلك ، فإن كلماتها تفقد الحرارة ، ويقل بريقها . وهنا تتعرض
للاحساس بالمرارة يغمرها بسبب خوفها من أن تكون قد فشلت في توصيل
ما أرادت أن تقول . وبعض النساء تلتزم الصمت الدائم عندما تشعرن أن
اشارا وإيماءتهن غير مفهومة . (ص ٢٩٠ - ٢٩١) (١)

عرضت أغلب أعمال كونرادو نالي روكسلو Conrado Nale Roxlo لأول مرة
في الأربعينات . لكن " جوديت والزهور " Judith Y Las Rosas التي عرضت
أساساً بمسرح ليسيو Liceo في بيونس آيرس في ٢٣ مارس ١٩٥٦ ، بعد مرور عشر
سنوات كاملة بعد مسرحية " غيرة كرسيتينا " El pace de Cristina (١٩٤٥) ،

لا يمكن اعتبارها محاولة مستميتة لتحقيق نجاح جديد من جانب كاتب مسرحى جفت موارده . بل إنها تعتبر خير مثال على النضج التام لمواهب نالى روكسلو فى اطار نمط المسرح " السيكلوچى " الذى اختاره لنفسه (٢) . وقد أقر النقاد أن " جوديث والزهور " هى أفضل أعماله ، بمعنى أنها تمثل التداخل بين الوهم والحقيقة ، وكفاح الفرد كى يحقق أحلامه الخاصة ، ودور الابداع فى التعبير عن روح الانسان ، واستخدام الدعاية كمنشط هام فى العرض المسرحى . (٣)

وكما هو الحال بالنسبة لجميع المسرحيات المعروفة لنالى روكسلو نهتم " جوديث والزهور " بصراع الفرد من أجل تحقيق الذات . تستقى المسرحية الاسطورة التورانية (قارن أبو كريفا العهد القديم ، كتاب جوديث) حول جوديث البتولية Betulia التى تقتل هولوفيرنس المحارب البابلى بعد أن قهرته بكيدها النسوى ، وتصور جوديث الأرملة التى طردت من بتوليا بسبب غيرة أخوات زوجها . وتصطحب جوديث وصيفتها اليونانية الماكرة ، وترحل سعيًا وراء تحقيق النجاح كراقصة فى بابل . ولكن يجب عليها أولاً أن تخترق جوش هولوفيرنس الذى يفرض حصاراً على بتوليا . وهى لاكتشف فقط أنه يقع سجيناً لغرة نابوكودونوسور Nabucodonosor الذى ينافس فى زراعة الزهور الفائزة بالجوائز ، بل إن له شبيهاً أفضلاً . ومن أجل الترتيب لإطلاق سراح هولوفيرنس من سجنه بوصفه محارباً شجاعاً عن طريق قتل شبيهه - فى واقع الامر ، يذبح المحارب شبيهه بحركة مسرحية ماهرة تستخدم المرايا المرتدة - تتقهقر جوديث وهولوفيرنس إلى الصحراء كى يتمكن من زراعة الزهرة المناسبة ، التى سيطلق عليها اسم جوديث . لكن جوديث الحقيقية التى تحبب من اهتمام هولوفيرنس الأكبر بالخلق الفنى لجوديث الزهرة ، أكثر من اهتمامه بالمرأة الإنسانية ، تهرب إلى بابل ، ويغرق هولوفيرنس فى بحر اليأس ، ويترك زهرته تذبل وتموت .

يجتمع الاثنان من جديد بعودة جوديث إلى واحة الصحراء ، وهى عازمة على بذل محاولة أخيرة لقهر الزهور والفوز بقلب هولوفيرنس . وتجد جوديث أن الزهور قد ماتت ، ويستيقظ هولوفيرنس من وهم فن الزهور ، ويعودان معاً فى زهوة النصر إلى بتوليا التى ستقبل مواطنوها جوديث استقبال الابطال لقتلها هولوفيرنس . وهم لا بأبهون

بحكاية العاشق عما حدث ، طالما أنهم عازمون على أن يعيشوا فى الاسطورة التى
نسجت المدينة خيوطها من أجل جوديت :

هولوفيرنس : أنا وحدي أعلم أنني أحبك ، يا جوديت.

جوديث : وليكن ! ان كنت لم أنجح على خشبة المسرح ، فسوف أنجح في مسرح
القاريخ ! هيا يا حبيبي . (ص ٣٠٥)

كما هو الحال مع " الارملة الصعبة " Una Viuda Difícil ، تحتفى مسرحية
"جوديت والزهور " بانتصار الرغبة العميقة لدى الفرد بتحقيق الاوهام (٤) . وعلى
النقيض من ذلك نجد أن مسرحية " ذيل جنية البحر " La Cala de la Sirena ،
بغض النظر عن قيام البطل بتحقيق التوازن الروحي ، تستلزم القضاء على فاتنة
البشر، بينما تسمح " غيرة كريستينا " بالدوام الابدى لوهم الحب من خلال انتحار
كريستينا. ويبدو مسرح نالى روكسلو عاطفيا فياضاً ، خاصة فيما يتعلق بالصيغ
الروائية التى يعالجها ، التى يجمع بينها القاسم المشترك المتمثل فى سعى الفرد وراء
مثال مجرد، سواء أكان الحب (كريستينا ، الارملة) أو الجمال (بطلة " ذيل جنية
البحر " ، وجوديت وهولوفيرنس) أو المغامرة كبديل للواقع الثابت (الباحث عن " جنية
البحر ").

إن ما يرفع مسرح نالى روكسلو فوق مستوى الأوبرا الصابونية ، على الرغم من
ذلك ، ليس مجرد الابداع فى الموضوعات التى يقدمها ، وان كان يبدو أن ذلك هو ما
ساهم فى مكانته المسرحية السيكلوجية أثناء الفترة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٥٥ .
كما أن الاحساس الشعري ليس ملحوظاً فى تناوله لهذه الموضوعات . وتعد الحماسة
المفرطة (أى اللاواقعية عند بيرانديللو *) للدراما فى هذه الفترة احدى علاماتها

* لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello : كاتب مسرحى وروائى وشاعر ايطالى (١٨٦٧ -

١٩٣٦) ، فاز بجائزة نوبل عام ١٩٣٤ (المترجم)

المميزة . بل إن جميع أعمال نالى روكسلو الهامة تتسم بالتركيب المعقد نسبياً لنوع من اللاواقعية أو الفنتازيا ، والتي استشارها إلى حد كبير استخدامه للأماكن والأزمنة النائية والتاريخية . حتى أن مسرحية " ذيل جنية البحر " ، التي تدور أحداثها فى بيونس آيرس ، لا تصطبغ بالصبغة المحلية عند مقارنتها بالمسرح عند روبرتو آرلت مثلاً .

إن معنى الفنتازيا يلقي الضوء على التوضيح المجازى أو الرمضى لآحد كليشيهات السلوك البشرى . وهكذا إذا أوجزنا الموضوع الرئيسى لمسرحية " ذيل جنية البحر " ، وهو الحاجة التراچيدية عند الفرد للسعى وراء استشارة أو مغامرة وهمية وراء الواقع الممل للحياة اليومية ، فإننا سنجد أنفسنا نتحدث عن المادة الروائية الاساسية للأوبرات الصابونية . إن نالى روكسلو يبتعد عن نسيج التنوع المقبول (بأن الغاويات موجودات ، ويمكن تحويلهن جراحياً إلى نساء مثاليات ، وأنهم يستطيعون تمثّل الدور التراچيدى للضحيا الذين يقدمون قرباناً لعشاقهم) ، وكذلك عملية التغريب التي تستخدم أماكن شيقية (الفترة الاستعمارية ، والعصور الوسطى ، وتوليا العهد القديم) . وهكذا ، تصطبغ حكاياته بصبغة " جمالية " تبدو ولو ظاهرياً ذات مذاق " شعرى " لأول وهلة ، وتؤكد على قدر معين من الاهتمام من جانب الجمهور ، داخل اطار جمالى للمسرح بوصفه عالماً من الفنتازيا يسمع بالاستكشاف الأكبر لنفس الانسان ، بصورة أكبر من الاوضاع " الواقعية " . وليس الغرض مما سبق نقد المسرح عند نالى روكسلو فليس من شك أنه يصعب على المتفرج الذى يفضل الأساليب التعبيرية عند روبرتو آرلت ، أو الدراما النفسية عند ادواردو بافلوفسكى (٥) ، أن يحصل على رضاء مسرحى هائل من هذه المسرحيات . ويستهدف التصنيف بالآحرى أن يقدم منهجاً أولياً للمبادئ البنائية فى " جوديت والزهور " والمسرحيات السابقة لها .

لعل الصراع الرئيسى فى " جوديث والزهور " يبدو - بسبب إمكانية التعبير عنه باستخدام مصطلحات يونج* - معقداً بصورة أكبر من أعمال الكاتب التى ظهرت فى

* كارل جوستاف يونج Jung ، عالم وطبيب نفسى سويسرى (١٨٧٥ - ١٩٦١) ، كان ينادى بالتمادج الأصلية واللاوعى الجماعى (المترجم) .

الأربعينات . إذ إن كلاً من جوديت وهولوفيرنس ضحية للصدام الاسطوري بين إيروس
Eros * وثاناتوس Thanatos ** ، بين الطاقة الابداعية الحرة ، والحضارة الفمعية
التي ترى أن النظام والقيود وقمع الفرد ضرورات لصالح المجتمع ، سواء أكان ذلك
طغيان السلطة المطلقة (نابوكودونوسور Nabucodonosor) . أو قانوناً إلهياً
مزعوماً (العادات الاجتماعية فى بتوليا) . وعلى الرغم من أن مسرحية نالى
روكسلو تعتمد على التطابق النصى لنسيج الرواى مع قصة العهد القديم - وخاصة
فى بيونس آيرس التى تحوى أكبر جالية يهودية فى أمريكا اللاتينية - فإن الحس
الوطنى لدى البطلة يتحول إلى قناع يحجب رغبتها فى الهروب من العرف القمعى فى
مدينة ترى أن إخلاصها لجمالها الشخصى وللفنون أمر مشين ، وتلقى على هذه
الاهتمامات تبعة وفاة زوجها .

لاريب أن " جوديت والزهور " قد يعتبرها البعض استنكاراً جارحاً للقيود المفروضة
على التعبير الجسدى المحظور فى العرف اليهودى التقليدى . ويتفق هذا التفسير مع
الاهتمامات العامة للمسرح فى هذه الفترة ، التى انصبت على اكتشاف الصراعات
العاطفية والروحية للنفس البشرية . وقد يبدو على الرغم من ذلك أن المرجع الأكثر
أهمية للعمل يتمثل فى النمط العام للقمع فى المجتمع الانسانى ، حيث إن تلبية الافراد
لدوافعهم الشهوانية أو الجنسية يتم تقييدها بشكل كبير من قبل اهتمام الطبقة العليا
بالنظام القمعى . وهكذا ، اذا رأيت جوديت أن فى بابل فرصتها لتحقيق رغبتها فى أن
تكون راقصة ، فإننا نعلم من هولوفيرنس أن نابوكودونوسور قد أخضعها لطغيانه .
كما أنه يقوم بتزييف مسابقة زراعة الزهور لصالحه ، وكذلك المنفى بوصفه القائد
العسكرى غير المناسب لهولوفيرنس الذى يحاول أن يقمع انجازاته العظيمة فى مجال
إبداع الزهور .

*: إيروس هو إله الحب عند الاغريق ، ويقابل كيوبيد عند الرومان (المترجم) .

**: ناناتوس هو إله الموت عند الاغريق (المترجم)

إن النجاح الذى يحققه العاشقان فى حل عقدة المسرحية عن طريق إنجاز مستوى هام من مستويات تحقيق الذات ، لا ينطوى لذلك على الاكتشاف المريح لبعضهما البعض فقط (يضطر هولوفيرنس لهجر مزارع الزهور كى يقدر " الزهرة " الحقيقية جودت . ويتعين كذلك عن جوديت أن تتنازل عم رحلتها إلى بابل لتحقيق سعادتها فى أن تكون راقصة ، وتعود إلى هولوفيرنس) بل أيضا الانتصار على هياكل القمع المجنون التى يشعرون أنها تعوق تحقبقهم للذات . إن جوديت عندما ترتب لقطع رأس الشبيه فى نهاية الفصل الثانى ، لا تقوم فقط بتحرير هولوفيرنس من أسر كجنرال لايقهر، بل تسمح أيضا لبتوليا أن تعتقد بأنها أحسنت صنيعاً بالنسبة لوعدها بخداع هولوفيرنس، وتسبب فى إنهاء الحصار الذى ترزح تحته بتوليا . وبهذه الطريقة يركز الموضوع الرئيسى للمسرحية ، والذى تقوم من حوله بؤر الاحداث المتنوعة فى الفصول الثلاثة ، على الصراع الواعى من أجل تحقيق الذات فى وجه القمع ، والصراع الباطنى ضد رغبات الفرد المستساغة لتحقيق الذات .

تقوم جوديت بوازع من خادمها اليونانى متحرر الروح فى تحد باستشارة غضب أخوات زوجها اللاتى بفرض أنفسهن حراساً على النظام الاجتماعى القمعى :

(بعد انتهاء الاغنية والرقص ، تدخل ربيكا من ناحية اليمين
فى صحبة سارة وهما فى حالة هياج)

ربيكا : ياله من شئ فظيع !

سارة : لعنة السماء ستخزل علي أهل هذا البيت !

ربيكا : هل رأيت قلة حياء أكثر من ذلك ، الرقص والغناء بينما بتوليا تنألم !

سارة : لقد أصبح العدو علي مقربة منا !

ربيكا : ويتسلقون الأسوار كالقطط تقبض علي السيوف بأسنانها !

سارة : وعندما يقوم طبّاخ أولوفيرنس بإعداد الصلصة التي سيأكلها أولادنا ، ماذا سنفعل ؟

ربيكا : إنك مخطئة ياأختي ؛ إنهم يأكلونها نيئة . (تقول لجوديت) بدلاً من أن تقومي بطلاء وجهك بالرماد حزنا علي زوجك الميت ، ترقصين هكذا كالمجنونة ؟ نعم كالمجنونة ، ولا أريد أن أنعتك بصفة أسوأ من ذلك .

جوديت : سأرقص وأرقص حتي يتهدم سقف البيت علي رؤوس ساكنيه ، وساميتكم من الغيظ (ص ٢٥١) .

يؤكد هذا التحدى على الشكاوى الضئيلة التي رفعتها أخوات زوج جوديت ضدها خلال الفصل الاول . لكنها عندما تواجه أولوفيرنس الحقيقى ، ترى من خلالها كيف أنه ضحية الطغيان أيضاً ، وأن التزامه بالفن يعتبر نوعاً من التلهية التى تشل حركته وتمنعه من التفكير فى سبيل الهروب بما فيه ، وتذكر اسم الزهرة البشرية التى ظهرت أمام عنبه :

أولوفيرنس : ﴿ ... ﴾ أنا لن أستسلم للهزيمة الكبرى !

جوديت : دعني أفكر ...

أولوفيرنس : لافائدة من ذلك . لقد فكرت كثيراً ، وسوف أنفذ انتقامي . هل رأيت هذه الزهور ؟

جوديت : انها رائعة !

أولوفيرنس : لا ، انها مجرد ظلال أحلامي . ومع هذا ، فبالرغم من أنها مزروعة في ظل جو متوتر وغير مستقر ، وتعاني من تقلبات الجو ، فإن اهتمامي بها ، وخبرتي في تربية الزهور ، سيجعل من السهل علي أن أرسل باقة منها مصحوبة بأخبار الانتصار إلي بابل . وستجعل الحاكم المستبد

يموت حنقاً وغيظاً .وليست كل الزهور من أجل نابوكودونوسور .

جوديت : أه ، أيها التاريخ ، أه من مجرد التفكير في أن آلام الشعوب المطحونة
والدماء المراقبة مجرد صرخة للحاكم المستبد ينادي فيها: أن ابعادوا
عني هذه الورود !

أولوفيرنس : ألا يبدو لك ذلك عظيماً وجميلاً ؟ إنه انتصار الجمال الطبيعي علي
جشع واستبداد الرجال ، ولكن قللي لي ، ما اسمك ؟

جوديت : أنسيته بهذه السرعة ؟ (ص ٢٧٥)

تلك هي اذن المعالم الرئيسية لمسرحية " جوديت والزهور " التي ينتظم من حولها
هيكل المعنى في العمل . وليس هناك شئ مؤثّر بشكل خاص اذا قصرنا النظر على
جانب الموضوعات فيها . اذ إن هذه الفترة ، أولاً وقبل كل شئ ، تكتظ بالأعمال التي
تعالج موضوعات الحب مقابل الموت ، بدءاً من " عاشق الليدي تشاترلي " Lady
Chatterly Lover (١٩٢٨) بقلم د . هـ . لورانس Lowrance ، و " المجانين
السبعة " Los Siete Loco (١٩٢٩) بقلم روبرتو آرلت . غير أن مسرحية نالي
روكسلو تكتسب قدراً كبيراً من الاهتمام اذا نظرنا اليها في سياق النسيج الدرامي
المستخدم في التعبير عن حركة جوديت وأولوفيرنس نحو تحقيق الذات في اكتشاف
كل منهما للآخر في نهاية الأمر . وقد يوصف هذا النسيج خير وصف في سياق
للإجراءات والوسائل التي من شأنها فرض درجة من الحيرة أو سوء التوجيه من جانب
المتفرج . (٦) وقد نسلم بدورنا بأن هذه الاستراتيجية تستهدف الزام المتفرجين أن يبدو
اهتماماً أكبر بتطور خيط الحبكة ، وأن يُقيّموا بقدرة تفسيرية أكبر السمات المختلفة
للقضايا التي يجري تداولها . وبهذا المعنى نستطيع أن نتحدث عن أساليب التغريب ،
مستخدمين مصطلحات النظرية الادبية لهذه الفترة التي أضحت اليوم مألوفة ، خاصة
الشكلية الروسية ونظرية " دائرة براج " . ويعمل التغريب على منع قارئ النصوص
(وبالطبع مرتاد المسرح هو قارئ النص المسرحي المعروف ، ليس فقط النص الشفهي ،

بل العمل المسرحى بأكمله) من استيعابها فى سهولة ويسر ، كما هو الحال على الدوام مع الاوبرات الصابونية والاشكال الروائية " السهلة " المتشابهة . (٧)

جميع النصوص الثقافية تدعو إلى التفسير ، ومن بين الافتراضات الضمنية فى مجتمعنا أن النصوص الثقافية يجب تفسيرها ، ويجب " فك شفرتها " لأنها تعنى شيئاً أكثر عمقاً مما يبدو على الظاهر . إن النقد اللاذع الموجه لهرمينوطقا الكتاب المقدس ليتنبأ بوفرة من بروتوكولات التفسير الادبى فى الثقافة الغربية ، وقد تزداد دائرة الاهتمام بالنصوص من جراء عملية التفسير التى تقوم على عناصر التغريب والتكثيف الغامض . إن النص الذى يسلم بعدم امكانية الوصول إلى معناه سوف يشكل تحدياً لتوقعات القراء فيما يتعلق بنتائج عملية التفسير ، وأيضاً عملية الاتصال نفسها التى تعنى بفك شفرة الرسالة النصية . (٨) وهكذا اذا تحدثنا عن استراتيجيات اساءة توجيه القارئ / المتفرج ، فإنها ليست مجرد مسألة اشكاليات النصوص الثقافية بوصفها رسائل ذات معنى ، بل وجوب تركيز الانتباه الكافى على القضايا التى يجرى معالجتها .

تتمثل أكثر الاستراتيجيات وضوحاً لارياك الجمهور فى عوامل التكييف الأدبى لأسطورة جوديث فى الكتاب المقدس . ويعرف قارئو النصوص ذات الحد الأدنى من التعقيد الأدبى أن الاعمال تنطوى على أنظمة روائية سبق تحديدها (الصيغ التى حددها نقد الاسطورة فى أشكالها العديدة فى النظرية المعاصرة) ، وأنها قد تسرد من جديد معالجات سابقة لهذه الانظمة . وفى هذه الحالة الاخيرة لعنا نتحدث عن تكييف نص أولى . إن الفهم المبدئى للنص قد يدعم ألفة القارئ بالنص الأولى ومعانيه الراسخة (فنحن نفهم الدافع وراء صلب المسيح فى ببلى بد Billy Budd لصاحبها ميلفيل Melville) أو المعالجة الساخرة لهذه المعانى . وعلى المتوال نفسه ، نحن نفهم عملية قلب موضوعات هومر Homer فى يولييسيس Ulysses لجويس * Joyce .

* جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، روائى ايرلندى (المترجم) .

وفى حالة " جودت والزهور " - مثل العدد من روايات الكتاب المقدس ، حظى هذا الأمر بتوصيف أدبى متكرر فى الثقافة الغربية - قد لا يكون هناك مغزى فى استخدام هذه الحطة اذا لم يستطع الكاتب المسرحى الاتكال على أدنى مستوى من ألفة المتفرج به . وكما سبق وأشرنا ، من المحتمل أن يقوم أغلب مرتادى المسرح باستعادة الأسطورة إلى حد كبير ، وعلى أية حال قد يؤكد المخرج هذه الألفة على الدوام عن طريق توزيع مطبوعات مناسبة حول برنامج العرض . فمثلاً ، بذكر البرنامج الذى يقدمه ويرأس Webber & Rice حول إيفيتا Evita الجماهير الأمريكية ، الذين يعانون دائماً من الذاكرة الضعيفة مقارنة بأهل أمريكا اللاتينية ، بالسلمات الرئيسية لحياة إيفا برون العامة . (٩)

وهكذا عندما تبدأ مسرحية نالى روكسلو فى الانحراف بعيداً عن مرحلة ما قبل النص المؤلفه ، لم بعد الجمهور باستطاع الاعتماد على المعرفة السابقة كى تساعده فى تفهم فحوى الاحداث الدائرة ، وكذلك تصور أو توقع الاحداث الوشيكة . وعلى سبيل الخصوص ، بنطلق الفصل الثالث من التصورات العامة للأسطورة ، وهى انطلاقة بدأت فى نهاية الفصل الثانى عندما ندرك أن أولوفيرنس لم يذبح فى واقع الأمر بأيدى جوديت . فنحن نراهما معاً فى المتقى بإحدى الواحات ، حيث قد بكرس أولوفيرنس نفسه الآن لزراعة زهوره ، بعيداً عن قيود التزامات الحرب ، وحيثما قد ننتاب جوديت القلق بسبب اهتمامه الاعظم بالزهور أكثر منها . وتتناقض هذه المشاهد حول الاحتكاك الاجتماعى تام التناقض مع الابعاد البطولية الوطنية للرواية الاساسية . وبترك الجمهور كى يتسائل ، بدلاً من النهاية التى أوردتها الكتاب المقدس ، حول النهاية المناسبة للقصة :

جوديت : هل كنت تتجسس علىّ ؟

أولوفيرنس : كنت أنأملك ، وهذا يخلف عن التجسس . (تبتمسم جوديت ابتسامة رضى) هذه الزمردات تبدو جميلة عليك . ولكنى أحب أن تجربى الاحجار الكريمة الرائعة ، يالها من زينة ...)

جوديت : أحجار مرصعة بالزهور .. ألا تري هذه الكميات من الزهور ! إن طعامي وشرابي مخلوطان بالزهور ، حتي السحب التي تمر من فوقنا تتعطر بعبير الزهور . لدرجة أنني لم أعد أستطيع النوم بسبب أشواك الزهور . وعندما أنام أحس بأن سلات الورود تتسلق نسيج المفارش، وتتمدد سيقانها باحثة عن رقبتى كي تخنقنى ... أتدري بما حلمت أمس ؟ بأننى أموت ! (ص ٢٨٦ ، ٢٨٧) .

إن الوعد بالاكْتفاء الجنسي مع أولوفبرنس (ليس فقط بالمعنى الجنسي ، بل أيضاً عن طريق التعبير الديونيسوسى * عن الذات) قد تراجع فى شكل كوابيس الموت فى حين أن قصة العهد القديم قد توقفت فى جوهرها تماماً .

إن الانطلاق من رواية العهد القديم قد تم التعبير عنه مسبقاً عن طريق عناصر هامة للدعابة . (١) وعلى الرغم من تناقض هذه العناصر مع الأصل الدينى بطبيعة الحال ، فإنها تشكل بصورة أكبر تعديلاً عرضياً فى اللهجة ، وليس إعادة هيكلة جذرية للصيغة الروائية . ومع ذلك ، فهى تعد احد معايير سوء توجيه الجمهور بسبب التوتر الناشئ عنها فى الخط الروائى ، والذي ينظر إليه فى اطار جوديت بطله الكتاب المقدس، وجوديت ضحية القمع المميت . تتضمن جوديت والزهور عنواناً فرعياً باسم : *Farsa en Tres Actos Y Cuatro Cuadros* . وتعتبر " الارملة الصعبة " ،

من نوع "الفارس" كذلك ، فى حين أن " ذيل جنية البحر " ، تسمى كوميديا ، و"اتفاقية كرسينا " ، التى يعتبر موضوع الانتحار فيها استراتيجية لأنها عهد مع الشيطان ، تعتبر دراما . لكنه لبس من الصعب افتقاد هذا التصنيف النوعى ، نظراً لأن العمل يتناول موضوعات ترتبط فى الغالب ارتباطاً شريعياً بالأسطورة الجماعية

* ديونيسوس Dionysus هو إله الخمر عند الإغريق (المترجم) .

والتراجيديا الشخصية . وعلى وجه الخصوص ، تتركز معالم "الفارس" فى المسرحية - بخلاف أنها كوميديا لأنها تتنبأ بالحل المناسب للصراع البشرى الرئيسى موضوع المسرحية - فى استخدام الدعابة الساخرة والخشونة العرضية كى تتكيف مع التوجه الدرامى للمشاهد . (١١) وفى حالات عديدة نكون عناصر الدعابة غير ملائمة بصورة ملفتة فى اطار المعنى العام للمشهد ، وهى بهذه الطريقة تشكل اداة من أدوات سوء توجيه الجمهور .

فمثلا ، نجد فى المشهد المذكور آنفاً ، والذى تعنف فيه ربيكا وسارة جوديت بشدة بسبب سلوكها الشائن الذى تنتهك فيه القواعد المتفق عليها ، نجد جميع العناصر التى تؤسس مواجهة تحوية بين إيروس وثاناتوس ، ويصل الأمر إلى ذروته عندما تقذف ربيكا بحفنة من الرماد على الجميلة جوديت، فى اشارة رمزية لادانتها لهذه الراقصة المزخرفة المهجورة :

" هاك ، ياكلبة غير وفيه لأهلها ! " (ص ٢٥١) وتشكل هذه المواجهة بين جوديت وأخوات زوجها إلى حد كبير ذروة الهوة الفاصلة بين معتقداتهما المتباينة حول ماهية السلوك المناسب . غير أن النقد اللاذع الذى توجهه ربيكا وسارة إلى جوديت يتواءم مع الملاحظة الجانبية المتناقضة التى تبديها ربيكا بأن أولوفيرنس لا يقوم بإعداد الصلصة لأكل الاطفال ، لأنه كان يأكلهم بدونها . وكانت هذه الملاحظة على سبيل الدعابة، حتى أنها تقاطع الاتهامات اللاذعة التى توجهها السيدتان لجوديت. وبعد سطور قليلة ، عندما تغتصب جوديت قميص الماه الضئيل المخصص لاهل المنزل كى تغسل الرماد من شعرها ، نجد موقفاً مضحكا للغاية تترحم فيه جوديت اعتراضات ربيكا حرفياً :

ربيكا : الماء ، الماء ، يالصة !

سارة : هذا ما تبقي من المياه !

ربيكا : إن يمامتي ستموت عطشاً !

سارة : زهوري ستموت كذلك !

ربيكا : هذا فظيع ! انني اختنق ! (تنهاوي علي « كرسي وهي تقبض علي رقبتها)
جوديت (وهي تنتهي من تجفيف شعرها ، تتوجه نحو القفص ، وتفتحه
وتطلق سراح اليمامة) : اذهبي ، وحلقي في الهواء ، فقد ماتت من كانت تملكك .
(ص ٢٥٢)

تأتي إحدى الاستخدامات الأكثر نجاحاً لسوء توجيه الدعابة في نهاية الفصل
الثاني حيثما ، كما سبق وأسلمنا ، يبدأ الابتعاد الرئيسى عن الخطة الروائية . إذ
تكتشف جوديت أن المحارب أولوفيرنس الذى تلقاه لأول مرة عند وصولها إلى معسكر
قوات نابوكود نوسور ، لبس سوى بديل عن أولوفيرنس الحقيقى . ويقومون بالاعداد
لقتل البديل حتى يسفر هذا العمل الخائن عن هروب الجنود ، وانقاذ بتوليا من الحصار .
واطلاق سراح أولوفيرنس الحقيقى كى يتمكن من زراعة زهوره ، وإتقان زهرة احلامه .
وعندما يخمن البديل نيتهم نحوه ، يطلب طلبه الاخير :

أنوبياسيس : « .. » هل ستسدي إلي المعروف الذى طلبته منك ؟

أولوفيرنس : أي معروف ؟

أنوبياسيس : أن تسمح لي بأن أقطع رأسي بنفسى .

أولوفيرنس : أن كلمتي هي أمر من ملك . ولكنى لا أدري كيف ستنفذ ذلك .

أنوبياسيس : شكراً لك ياسيدي . (يخرج مسرعاً من القاعة ، مختزعا السيف من
الجلاد أثناء مروره . « .. » ويعود أنوبياسيس للظهور علي الباب
ممسكاً برأس آخر يشبه رأسه ، ولكنها أكثر غلظة ، ويسيل الدم من
شعورها . ويمكن للمشاهد رؤية يده ، والرأس معلقة فيها ، وبعد
ذلك يظهر هو نفسه . وقبل ظهوره نسمع لفظة أي ! يخرج « .. » .

أنوبياسيس : معذرة ياسيدي ، ولكني أيضا لي من يشبهني ... لا ، لا تخف
(ص ٢٨٣) .

وبهذه الطريقة ، نجد أن التمزق الذي أصاب الخط الروائي نتيجة لاكتشاف أن
جوديت تتعامل مع شخصين وليس شخصا واحداً باسم أولوفيرنس ، وسوء التوجيه
الذي بدأ بأنها تدخل في عهد للخداع الاستراتيجي ، هذا التمزق معرض بدوره إلى
تمزق آخر بسبب استراتيجية البديل . وهناك مجموعة عنيفة من الصيغ التعجبية من
جانب الشهود الثلاثة على مهزلة أنوبياسيس Anubiasis الدرامية ، هذا يدعم
فقط من إحساس الجمهور بأن فشلاً ذريعاً قد أصاب عملية تنشيط المادة الروائية
المألوفة .

هناك اجراء فعال ثالث يتسبب في سوء توجيه الجمهور يتمثل في عدم استقرار
الشخصيات أنفسها . إن الكمال أو التماسك الداخلي للمشاركين في رواية أمر يصعب
علاجه بشكل مقنع على الدوام ، نظراً لأن الرواية الواقعية ، وفرعها الرواية
السيكولوجية ، هي التي توفر وحدها أى معيار يمكن الوثوق فيه عند تقييم
الشخصية . بل إن كلاً من الرواية الاسطورية ونظيرتها التوارنية تتسمان بأستخدام
العناصر البشرية التي ينتج تماسكها الوحيد من الاشتراك في شبكة معينة ذات مغزى ،
وليس من الاحتمال المصاحب لهذه الشخصية . ومع ذلك ، قد نقيس كمال الشخصيات
في " جوديت والزهور " بالرجوع إلى الخط الروائي ، وما دخل عليه من تعديلات؛ كما
أن طبيعة السلوك التماسك سيكولوجيا ليس في حاجة لأن يكون من الاهتمامات
المباشرة من أجل تفهم النسيج الدرامي للمسرحية . وبهذه الطريقة ، يصبح السؤال
المطروح متعلقاً بتقييم ما اذا كانت هناك أوقات معينة في التطور الروائي تلبى
التوقعات التي تبنيها . والدرجة التي لاتصبح فيها كذلك ، تكون مؤشراً لسوء
التوجيه الكامن للجمهور .

عندما تعود جوديت ، نحو نهاية الفصل الثالث ، إلى واحة زراعة الزهور التي
تقاسمتها مع أولوفيرنس ، وهكذا تحث على الحركة الختامية النهائية للمسرحية ،

يصعب تحديد ما الذى شجع قرارها للتخلي عن سعيها لتحقيق الذات كراقصة فى بابل، وأن تعود لمشاركة أولوفيرنس . ويبدأ المشهد الثانى من مشهدي الفصل الثالث بحوار بين أولوفيرنس وجندى مجهول مار بالمنطقة . ويقوم الجندى الذى لا يعرف من هو أولوفيرنس ، والذى يظن أنه ناسك مجنون ، يقوم بإخباره بقصة اغتيال أولوفيرنس على يدى جوديت التى أصبحت الآن اسطورة . وعندما تظهر جوديت على المسرح ، ويخاطب كل منهما الآخر باسمه، يؤكد أن كليهما مجنون مما فيه اشارة كبيرة لمدى نجاحهما فى سعيهما لتحقيق أهدافهما الشخصية عن طريق الخروج من عالم المعلومات العامة التى يجسدها الجندى . ويعترف أولوفيرنس فى حديثهم التالى بالحق الذى يعتري حلمه ؛ لكن جوديت لاتشير إلى نفسها ، ولاتذكر على وجه التحديد سبب عودتها :

الجندى (يتناول الصرة ، ويتجه نحو اليسار) : ناس مجانيين ...

أولوفيرنس : جوديت ، كيف رجعت ؟

جوديت : ببساطة رجعت !

أولوفيرنس : كنت أعمى يا جوديت .

جوديت : نعم ، لقد قلت ذلك من ذى قبل ، فلم يكن بإمكانك مشاهدتى عندما كانت الزهور تفرق بيننا .

أولوفيرنس : والآن يبدو لي أنه من الجنون أن تتمكن أشياء دقيقة - مثل ورقة الزهرة- من أن تفصل بيننا .

جوديت : لم تكن مجرد ورقة زهرة ، بل كان حلماً ، وليس هناك أقوى من الحلم . وهذا ماحدث لي حتى تحولت بمشيئة الله إلى حلم ، وبدأت أكافح الحلم فى معركة متكافئة . حلم ضد حلم (ص ٣٠١)

هذه ليست مسألة تتعلق بعدم الاحتمالية السيكلولوجية أو المعلومات المتناقضة ، قدر تعلقها بظروف الفتازيا التى تطيع معايير التماسك ، أكثر من تلك المعايير

المتعلقة بواقعةنا اليومي المقبول (مثل اشتراك الشيطان فى " اتفاقية كرسيتينا " أو الحالة الانسانية للنداهة فى ، " ذيل جنية البحر ") . والأمر ببساطة أن هناك تماثلاً هيكلياً يتمثل فى أن أولوفيرنس يقر بالاختفاء الذى اعترت سبله ، والطريقة التى توصل بها إلى هذا الاستنتاج ، لكن جوديت الشريكة فى العلاقة المعقدة التى تجمع بينهما لاتفعل الشئ نفسه . ولاشك أن ذلك ليس خطأ انشائياً من جانب نالي روكسلو، ولعله مجرد تأكيد على الكيفية التى يتضح بها أولوفيرنس فيما يتعلق بجوديت ، وليس العكس ، على أقل تقدير لأن الاسطورة تتعلق بشخصية جوديت، ويكرس خطاب المسرحية بالكامل لالقاء الضوء على تطورها من شخصية المنبوذة إلى البطلة . ومع ذلك ، فإن الجمهور مطالب بعدم الاستفسار عن سلوكها ، وهو مطلب شرعى فى رواية تقوم على التسلسل المتطور لكن من الدوافع والآثار المتعلقة بالأفعال والاحداث.

هناك عدد آخر من المواقف والافعال غير المبررة فى المسرحية . فهى لاتقدم تبريراً واضحاً لطبيعة جوديت بوصفها روح ديونيسوسية طليقة ، وجذور صراعها الطويل بشكل واضح مع العادات والتقاليد التى تحكم مجتمعها . وليس هناك إشارة إلى أساس التعاطف الناشئ بينها وبين أولوفيرنس الحقيقى (إذ أن الشبيهه أنوباسبس يتعامل معها على أساس ميتدل من الانجذاب الجنسى) ، خاصة وأنه منذ البداية يبدو أن الزهور هى شغله الشاغل ، وليس الناس من حوله . وليس هناك حلاً شافياً للافتراضات التى تطرحها المسرحية حول الميتاتياترو . وهذا يعنى مجموعة الاشارات إلى الاوهام والمزايا والموسيقى والرقص والجنون والكوميديا والابتكار ، وأيضاً الوظيفة الثنائية التى تتمثل فى الاشارة إلى مجهودات الافراد " لادارة " واقعهم الخاص ، وتلبية حاجاتهم الحقيقية ، وكيف أن هذه المجهودات تحجب رؤيتهم للعالم " الحقيقى " من حولهم . وليس من دواعى التماسك فى المسرحية بشكل خاص الايحاء بأن الوضعين يتسمان بالشرعية . غير أن الأمر يبدو كذلك ، حيث إن الفن والوهم يميزان صراع جوديت الأولى مع مجتمعها ، حتى أنها تصر على الوصول إلى بابل عن طريق اختراق جيش أولوفيرنس (وهذا فى حد ذاته قيمة ايجابية بالنسبة لعناصر الميتاتياترو) ،

وكذلك السيطرة التامة على أولوفيرنس من قبل الحلم - الجنون - بخلق الزهرة الكاملة التى سيسمىها باسم جوديت (وهذا قيمة سلبية للابتكار الايهامى) .

إن جميع معالم " جوديت والزهور " التى تم شرحها - الابتعاد الراديكالى عن اسطورة الكتاب المقدس ، والمزج الهزلى بين الجاد والكوميدي ، وعناصر اللاتماسك فى الحبكة - قد ينظر إليها بوصفها استراتيجيات منتجة تفرض على المتفرج بعض معايير التحليل التفسيري وراء الفهم الظاهري لاعادة تشكيل مادة اسطورية مشهورة بصورة مضحكة . ومن مخاطر استخدام هذه المادة دائما أن القراء لن يتخطوا معرفتهم السابقة بالصيغ الروائية (مثل المشكلة المتواترة للقراء المزيفين الذين يتعاملون مع دون كيشوت Don Quixote بوصفها مجرد معالجة كوميدية أو هزلية لمسرحية " قصص الفروسية " Novelas de Caballeria . وهكذا تصبح استراتيجيات سوء توجيه القارئ أو المتفرج سبلاً هامة من أجل التغلب على " كسل القراء " ، ولفت انتباه أكبر نحو الشرح الهيكلي الخاص بالنص الحالى . (١٢) وبهذه الطريقة لاكتسب مسرحية نالى روكسلو قدراً من الكثافة قد لا يربطها الفرد بها بوصفها مجرد مسرحية هزلية لطيفة فحسب ، بل إنها تبين كيفية استخدام المسرحيات المعاصرة لمخزون المادة الروائية بطريقة مبتكرة على وجه الخصوص .

الهوامش

١- كونرادو نالى روكسلو Roxlo ، جوديت والزهور Judith Y Las Rosas ،
بيونس آيرس ، ١٩٥٧ ، ص ص ٢٣٣ - ٣٠٥ .

٢- راجع جرينور روجو Rojo ، مسرح كونرادو نالى روكسلو ، فى أصول المسرح
الامريكى اللاتينى المعاصر ، فالبارايسو ، ١٩٧٢ ، ص ص ٧٣ - ٨٦ . قام
جون تول ، جى آر John Tull , Jr ، بكتابة أوسع نقد حول مسرح نالى
روكسلو . راجع مقاله : السمات الموحدة فى مسرح نالى روكسلو ، هيسبانيا
Hispania ، العدد ٤٤ ، ١٩٦١ ، ٦٤٣ - ٦٤٦ ، وكذلك المقالات الاخرى
المذكورة أسفله .

٣- يناقش جون تول شخصية جوديث ف الدراسات التالية :

- المناظير الدرامية المتغيرة فى جوديث والزهور لنالى روكسلو ، هيسبانيا ،
العدد ٥٥ ، ١٩٧٢ ، ٥٥ - ٥٩ .

- مصدر ازدواج الشخصيات فى جوديث والزهور ، مذكرات رومانسية ، العدد
٢ ، ١٩٦٠ ، ٢١ - ٢٢ .

- المرأة فى مسرح نالى روكسلو ، Duquesne Hipanic Review ،
العدد ٣ ، ١٩٦٤ ، ص ص ١٣٣ - ١٣٧ .

٤- تناقش أنجيلا بلانكو دى باجيلا Angela de Pagella المعالم المثالية لهذا

العمل فى اطار الموضوعات المعاصرة ، أو الشخصية فى المسرحية ، فى " التيمات الحديثة فى المسرح الارجنتينى ، الاثر الاوروبى ، بيونس آيرس ، ١٩٦٤ ، ١٩٦٢ ، ص ص ١٠٦ - ١٠٧ .

٥- راجع الدراسات حول مسرح بافلوفسكى فى : تياترو ادواردو بافلوفسكى ، بيونس آيرس ، ١٩٨١ .

٦- على الرغم من أن مقال تول حول " المناظير الدرامية المتغيرة يهتم بعض الشيء بهذه القضايا ، فإنه يهتم بالكيفية التى يخلق بها نالى روكسلو نسيجاً غامضاً دعماً للاهتمام بالدوافع الانسانية المعقدة ، أكثر من اهتمامه بالاسئلة المطروحة حول البناء الدرامى الذى يهمنى هنا . وعلى الرغم من أن المناظير المتغيرة قد تدعم بشكل مباشر مفهومنا للتعقيدات العاطفية والسيكولوجية ، فإن موضع اهتمامنا هنا أنها قد تفرض نمطاً خاصاً لتصور الحدث الدرامى .

٧- بالنسبة للقدرة المسرحية ، راجع كير إيلام Elam ، القدرة المسرحية : التقليد الشكلى ودور الجمهور ، فى سميوطيقية المسرح والدراما ، لندن ١٩٨٠ ، ص ص ٨٧-٩٧ .

٨- راجع فردريك جاميسون Jameson ، ما وراء التعليق ، PMLA ، ٨٦ ، ١٩٧١ ، ص ٩ - ١٨ .

٩- أندرو لويد WEBBER ، وتيم رايس Rice ، ايفيتا : اسطورة ايفابايرون (١٩١٩ - ١٩٥٢) ، نيويورك ، ١٩٧٩ .

١٠- تمتع نالى روكسلو بشهرة واسعة ككاتب فكاهة ؛ راجع : روت جيللسباى Gillespie ، كونراد نالى روكسلو الشاعر والكاتب الفكاهى ، هيسبانيا ، ٣٦ ، ١٩٥٣ ، ٧١-٧٥ .

- ألفيردو دى لاجارديا Guardia ، الشعر والفكاهة فى مسرح كونرادو نالى روكسلو ، بيونس آيرس ، ١٩٦٥ .

- جون تول ، الشعر والفكاهة فى أوبرا نالى روكسلو ، هيسبانوفيليا ، ١٤ ، ١٩٦٢ ، ٤١ - ٤٤ .

١١- فيما يتعلق بالنوع فى الفارس Farsa ، راجع جيلليرمو آرياس Arias ، وظيفة ومعنى المهزلة المحدثثة فى الأرجنتين ، El Teerto en Iberoamerica ، مكسيكو ، ١٩٦٦ ، ص ١٧٧ - ١٨٣ .

١٢- استعرت مصطلح كسل القراء Readerly Slath ، من دراسة نعوس ليندستورم Lindsterm للكاتب ماسيدونو فيرنانديز Fernandez المعاصر لنالى روكسلو ، فى ماسيدونيو فيرنانديز : استراتيجيات مضادة لكسل القراء ، مجلة أمريكا اللاتينية الادبية ، العدد ١١ ، ١٩٧٧ ، ٨١ - ٨٨ .

أشكال أخرى من النشاط المسرحي الأرجنتيني

في الثلاثينات والاربعينات

يستحيل دراسة جميع الأشكال المسرحية التي شهدتها الأرجنتين إبان فترة حركة التاترو إندبندينتى بالتفصيل ، نظراً للقدر الكبير من النشاط المسرحي الذي واكبها . إن الغرض من هذا الفصل أن يحلل ، بشكل أكثر ايجازاً ، عن تلك المعالجة التي تناولت مسرحيات آرلن واسنيلبوم ونالى روكسلو وجوروسنيزا ، خمسة نصوص لكتاب مسرحيين آخرين يمثلون اشكالا إضافية للإبداع المسرحي . وهؤلاء الكتاب الخمس معروفون جداً فى الأوساط المسرحية الأرجنتينية ، وسخطون بالاحترام لما قدموه من اسهامات لحشبة المسرح . ومع ذلك ، فإن أعمالهم لم تلق التقدير - أو الدراسة العلمية - بالقدر نفسه كما هو الحال مع الكتاب المسرحيين الكبار الأربعة الذين استعرضنهم هذه الدراسة .

١ - أوريليو فيريتي واحياء الفارس :

المندوب (يتقدم . طويل القامة ولطيف ومسرور) أنا مندوب سلطة التجديد . ولقد حثت خصصاً كى أنهى هذه الكومبديا . إنه يشبه مسرحاً مستقلاً أكثر من كونه محكمة ! .. (ص ٧٨)

أصبح من المعتاد أن نجد فى قطاع عريض من المسرحيات المكتوبة والمعرضة أثناء فترة التياترو إندبندينتى مساحة برثى لها من " النزعة الهروية " ، وكذلك شجب قوى تبعاً لذلك لانعدام الاهتمام بالمشكلات القومية والمعاصرة الملحة وهكذا ، رأينا أعمالا تدور فى عصور متوسطة أو ظروف يفترض أنها " دخيلة " (مثل ، " الصقر " El Nebli لنالى روكسلو عام ١٩٥٧ ، أو تستخدم موضوعات غر طبيعية أو مغايرة

بشكل صارخ (مثل " كرنفال الشيطان " لجوان أوسكار بون فيرادا Ponferrada ، عام ١٩٤٣ ؛ راجع الجزء التالي ، أو المواقف المحلية العارضة التى تنطبع بها البرجوازية المشغولة بنفسها (مثل ، بيدروبيكو Pedro E. Pico ، عام ١٩٥١) . إن التعرف على نزعة الهروب التى تغلب على مسرحيات فترة الثلاثينات والاربعينات ، ثم شجبتها بعد ذلك بوصفها حماسية إلى حد مفرط أكثر من كونها ابداعاً فى صورة مناسبة ، لأمر يدعو للسخرية بشكل ما . ويتضح ذلك بشكل خاص نظراً لأن كتاب المسرح الجادين استهدفوا استنكار المسرح التجارى الرخيص فنياً ، ووضع أسس فن مسرحى قومى رفيع بشكل صادق .

لاشك أن المسرح التجريبي فى أواخر الخمسينات والعهود التالية قد تخللته استراتيجيات غير طبيعية ، خاصة التى تتعلق بالغربة (الجروتسك) التعبيرية التى ترجع إلى مسرحيات أرماندو ديسيبولو Discepolo ، وروبرتو آرلت Arlt ، الذى يعد من الأصوات الهامة للتياترو انديندنتى ، وكذلك أشكال متنوعة من مسرح بريخت Brecht الملحمى . وهكذا ، قد يبدو أن عنصر الرفض فى التياترو إندبندينتى يتمثل بشكل أقل فى الابتعاد عن نسيج مسرحى طبيعى ، مقارنة بالاهتمام الذى ينصب على اشكاليات الوعى الشخصى . وهذا هو الحال مع تركيز نالى روكسلو على الاشخاص الذين ينشغلون بعقد هدنة بين واقع الحياة اليومية والهروب فى الفنتازيا المشالية ، أو افتتان إيشلبوم Eichelbaum بالصراعات الداخلية للفرد بوصفه مرآة مجازية تعكس التناقضات بين الأنماط الاجتماعية والثقافة .

إن العديد من الأعمال التى تبرهن على الابداعات العظيمة خلال فترة التياترو اندبندينتى هى بالضرورة أعمال تراجيدية فى طبيعتها ، مثل ثلاثمئة مليون ، لآرلت ، و " جميل التسعائه " لإيشلبوم ، والجسر ، لجوروسيتزا وقثل الكوميديا أيضاً نوعاً مسرحياً هاماً بالنسبة للتياترو اندبندينتى . وهناك شك فى أن النقد المسرحى التالى - عندما نتذكر أولوية كوميديا الاحوال فى المسرح التجارى إبان فترة ما بعد الحرب

العالمية الأولى ، وادماج المناظير التراجيدية فى المسرح الملحمى المعاصر الذى اهتم بزيادة الوعى لدى المتفرجين - كان فى حاجة لدراسة استخدام الانماط الكوميديية التى تعد من أقل الإسهامات التى التزمت هذه المجموعة من الكتاب المسرحيين بتقديمها .

لاريب أن هناك فارقاً شاسعاً بين مفهوم الكوميديا فى المسرحية الموسيقية الكلاسيكية (التعريف هنا واضح بسبب استخدام معالم المسرحية الموسيقية الساخرة عند بريخت) التى تركز على تصورات الحكمة التى تربطها اليوم بكوميديا الموقف ، والتراث الغربى من الكوميديا بوصفها تحقيقاً مسفيضاً فى التناقضات المضحكة لنقاط الضعف الانسانية . وفى المسرح الحديث لا شك أن كتاباً مسرحيين من أمثال سام شيبيرد Shepard الأمريكى ، وتوم ستوبارد Stoppard البريطانى يهتمون بإحياء الامكانيات الكوميديية فى نطاق مشهد مسرحى طليعى يشكل تحدياً كبيراً . حتى أن استخدام الجروتسك فى المسرح الارجنتينى المعاصر الذى يتناول الالتزامات الاجتماعية يجد أن العناصر الكوميديية ذات قيمة خطابية عالية . وبكل تأكيد ، ليست هذه الاعمال الاخيرة كوميديات بالمعنى الكلاسيكى ، بل ربما يستخدم الموقف الكوميدي فى مشهد من أجل ايضاح سمة ضرورية فى السلوك البشرى المتناقض أو الزائف . وخير الأمثلة على ذلك المشاهد الافتتاحية فى مسرحية السينور جالينديز El senor Galindez (١٩٧٣) لإدواردو بافلوفسكى Pavlovsky ، وهو عمل يتناول بشكل عام مشكلة التعذيب على المستوى الرسمى فى أمريكا اللاتينية.

يتمثل الاهتمام بالكوميديا أثناء فترة الثياترو إندبندينتى فى كل من الأعمال التى تتناول تناقضات السلوك البشرى (مثل ، أنا فى حياتك لا يشليبوم التى قدمتها عام ١٩٣٤ ، بصورة ذات مغزى ، فرقة الثياترو كوميديا Teatro Comedia ، أو "أرملة صعبة " لنالى روكسلو عام ١٩٤٤) أو الأعمال التى تركز فيها الصياغة راقبة الاسلوب أو المعنوية على قضية واحدة بارزة فى المجتمع البشرى . وتنتمى مسرحية الفارس Faras لأوريليو فيريتى (١٩٠٧ - ١٩٦٣) إلى هذا النوع الأخير . وفى الواقع ، يتنبأ عمل فيريتى بشكل هام بمسرحيات أجوستن كوزانى

Cuzzani ، و"الحكايات " Historias التى خلد بها أوسفالدو دراجون Dragun تلك الفترة ، وهى أعمال تدمج حبكة " الفارس " فى شعرية مسرح بريخت فى الخمسينات .

لاشك أن اعتماد فيريتى على تقليد " الفارس " أمر يدعو للسخرية ، على أقل تقدير إذا فهمت فى إطار الدعاية اللا انعكاسية ، واستخدام المقرعة ، والاعتماد على الانتقالات المتنافرة والمفاجئة فى الحبكة من أجل استثارة الضحكات العريضة البرئة . والفارس الذى يفهم بهذه الطريقة - وهذا فى واقع الأمر الفهم الشائع للمصطلح - تتناقض كل التناقض مع أهداف الكوميديا . (٢) وبغض النظر عن أمور اللياقة التى قد تكون مرتبطة بالفارس بوصفه شكلاً ثقافياً جديراً بالاحترام ، لا شك أنه بمعناه التسلبدي لن يسهم بشكل مطلق فى تلبية أهداف التياترو إندبندينتى التى تتمثل فى الدراسة الجادة للخبرة الانسانية . بل إن الفارس عند فيريتى يقدم أشكالا عديدة للمواقف الكوميديية الذى يصبح فيها صدى معالم " الفارس " أطراً للقاء الضوء على المواقف التى بجرى دراستها .

يكاد يكون استخدام فيريتى للفارس نوعاً من أدوات التغريب Verfremdungseffekt الذى يشتهر به بريخت . وتقوم المسرحية ، عن طريق إعادة وضع السلوك الانسانى فى سياقه الصحيح ، ونقل نسيجه من اللاتطبيعى إلى الهزلى المبالغ فيه - بخلق مسافة بين نقاط المرجعية اليومية لدى المتفرج ، وبحفز دراستهم النقدية لمادة السلوك الاجتماعى قيد التحليل . وعلى المنوال نفسه ، تعزز اللغة المستخدمة فى الفارس وجود هذه المسافة . ولا أشير هنا بوجه خاص إلى الفرق الهزلية ، لأن الفارس عند فيريتى ليس هزلياً على الدوام عند المستوى الشفهى . وإذا كان هزلياً على وجه الاطلاق ، فإنما ذلك نتيجة للمنظور الساخر للسلوك البشرى الذى يستحثه . وبالأحرى ، ينطوى هذا الأمر على نشر سياق أدبى خاص ، لبس بالعامى أو الأكاديمى الخالص ، من أجل خلق سباق لغوى يسهم فى خلق المسافة نفسها فى إطار الانماط اللغوية الغريبة المستخدمة . أخيراً - ولعل ذلك من أهم السمات المميزة للفارس

التقليدى - استخدام شفرات ثقافية معدلة من أجل التأكيد على النواحي الكوميديّة فى السلوك البشرى .

تبدو هذه المعالم واضحة للعبان فى مسرحية " فيديلاً Fidela لفيريتى ذات الفصول الثلاثة من نوع الفارس . وقد فازت المسرحية بجائزة مرموقة عام ١٩٤٦ من الجمعية العامة للمؤلفين (الارجنتينيين) Sociedad General de Autores (Argentine) ، ولكنها لم تكن قد عرضت مطلقاً عندما ضمنها المؤلف فى كتاب مسرحيات الفارس Farsas . ويؤسس فيريتى مسرحيته حول الفصل المخادع بين الحب الرومانسى بين الرجل والمرأة من ناحية . والعلاقة بين الزوج وزوجته من ناحية أخرى . وهذا الفصل يرجع بالتأكيد فى الثقافة الكاثوليكية الغربية على أقل تقدير إلى عادة عشق البلاط فى العصور الوسطى . وهذا النوع من العشق لم يكن يوجد خارج اطار الزواج الشرعى ؛ اذ إن خنوع الزوجة لزوجها يتناقض مع الأولوية التى يعطيها العشق لخضوع الرجل للمرأة . وفى اطار هذا الفصل ، والتعقيدات غير المواتية الناشئة عن الابقاء على إمكانية أن يكون الزوج وزوجته عاشقان رومانسيان كذلك ، يوظف فيريتى هذا النوع من الفارس . وبمعنى آخر ، نجد أن انتهاك القواعد الثقافية التى تعتبر الزواج والحب الرومانسى صنفين مستقلين ، تقدم للحبكة القوة الدافعة للعمل ، والمصدر الرئيسى لخطاب التفريق المكانى أو التغريب . وفى مواجهة سلوك الزوج الرومانسى ، ينفجر عاشق الزوجة المراتى فى نوبة غضب عارمة :

فيديلا : لا تغضب

العاشق : (منفرجة أساريره بعض الشيء) أنا لست غاضباً ولكنه لم يتوجب عليك قبول الدعوة (الخروج للتنزه مع زوجها) . فالمرأة الشريفة التى لها عاشق شريف ، لا يجب أن تقبل دعوات من هذا النوع .

فيديلا : ولكن ياعشيق ...

العشيق : ... زوجك مرة أخرى ! ... ما معنى خروجك للتسلية مع زوجك ؟

أليس لك عشيقاً ليقوم بهذا الدور ؟ ياله من وضع غامض ! ...

فيديلا : يا عشيق لا تكن مبالغاً ...

العشيق : فعلاً إنه وضع غامض ! ما الذي يجعله ينحشر هكذا بيننا ؟
فليتركنا نعشق بعضنا في سلام !... (ينفعل بعنف) سأقول له ذلك في
وجهه ! (ص ٢٧)

إن الموقف المحير الناشئ عن مشاعر الحب الرمانسى بين فيديلا وزوجها يترتب عليه
نسيج المسرحية عن طريق أخذ نوبة الغضب التى انتابت العشيق Galancete تجاه
هذا الانتهاك لحرمة عادة اجتماعية قديمة ، مأخذ الجد . ويؤيد وجهة نظر العشيق ظهور
قاضى محكمة محلية يؤكد أن الطلاق لا يقع لأسباب تافهة ، مثل انعدام الحب بين
الزوج والزوجة . وبروع فيريتى جمهوره عن طريق الاستعراض البارع لمواقف العشق
المألوفة والنفاق الذى يحيط عادة بشعارات الزواج الزائفة . إذ يدحض اسطورة الترادف
بين الحب والزواج عن طريق إظهار الحيرة التى تنشأ عندما يكون هذا الحال فى واقع
الأمر . وهكذا تتحقق مهمة الكوميديا طويلة الأمد والتي تحث على التفكير الناقد فى
أنماط السلوك الإنسانى راسخة الجذور . كما أن تحقيق المسرحية لهذا الامر عن طريق
اجراءات التفريق المكانى المتمثلة فى إطار الفارس ، هو الذى يحدد على وجه الدقة
الفارق بين تناول فيريتى للكوميديا ، والمعالجات البالية للموضوعات والمواقف المشابهة
من قبل العروض المسرحية التجارية .

ربما نقوم بدراسة آثار التفريق المكانى اللغوى فى الفارس عند فيريتى بأن نركز
انتباهنا لأحد أعماله التى حظيت بالعرض العلنى ، وهى مسرحية " فارس البطل
والوغد " Farsa del heroe y el Villane ، التى فازت عام ١٩٤٦ بالجائزة
المحلية الاولى ، وعرضتها فى العام نفسه فرقة تياترو ليبرى Teatro Libre التى
كان يرتبط بها فيريتى ارتباطاً وثيقاً . وتهتم هذه المسرحية ، كما هو الحال مع جميع
أعمال الفارس عند فيريتى بمسرحانية الحياة ، ونسبية المفاهيم الاجتماعية والثقافية
التي تقدم فى الغالب على أنها النقيض لما يبدو أنها تعبر عنه ظاهرياً . وهذا يعنى من
وجهة النظر اللغوية أن الكاتب المسرحى يستخدم هذه الأزواج المعجمية ، وما يرتبط بها
من معنى ، فيما نسمى المطابقة اصطلاحاً .

إذا كانت المطابقة عبارة عن أزواج من الكلمات الاسمية يكون فيها أحدهما ذا معنى مناقض للآخر (مثلاً ، إذا كانت الصفة عالية تعنى غير منخفض ، فإن منخفض تعنى غير عالية) ، فإن الموقف النقدي الملائم تجاه الشعارات الأخلاقية والمعنوية سوف ينطوي بطبيعة الحال على إظهار كيف أن الصيغ المقولبة قد تكون ، على المستوى الانساني الأكبر ، النقبط لما يفترض أن تعنيه . وفى مسرحية " فارس البطل والوغد " يشكل نقيضان استراتيجيان الاتجاه العام للاحداث فى المسرحية : أولاً ، تتعرض راقصة الحانة بولبرا Bolera للاضطهاد على أيدى كهنة المدينة الذين يرون فيها نموذجاً للسلوك الفاسق . لكنهم تأخذهم الشفقة بها على أساس أنها تقدم قليلاً من السعادة للشعب (ص ١٠٦) ، وهو اعتراف بإسهامها المسرحي كبير الفائدة. ثانياً ، يشعر بدرين Pedrin فى حبه لبولبرا أنه يجب أن يكون بطلاً فى عينيها ، ويقوم برشوة جابينو Gabino كى يعتدى عليه . لكنه عندما يقهر جابينو ، تشعر بولبرا بالشفقة نحو المغلوب ، مما يفسد خطة (الفارس) التى أحكم بدرين رسمها . ولا تتكشف الطبيعة الحقيقية للممثلين ، وتتشكل العلاقة الرومانسية بين بدرين وبولبرا بالصورة المناسبة ، الا بعد استعراض عدد لا بأس به من التناقضات .

تولد حوار طويل - وكثير من الدعاية الكوميدية بشكل متوقع - من الصراع الناشئ عن الشجار المتفعل بين بدرين وجابينو ، واعتقاد بولبرا أن الكلمات والافعال تعنى ما يعتقد أنها تعنى ما يعتقد أنها بشكل متواتر :

بولبرا : لماذا (تقول أن جابينو يكذب) ؟ لا أظن أنه يكذب . انني أرى هناك توافقاً بين مايقوله وبين الاحداث التى وقعت .

بدرين : بولبرا ... لا تصدقي ما يقع من احداث ...

بولبرا : لا أصدق ؟ اذا أصدق ماذا ؟

بدرين : ان الاحداث ليست دائماً لاشياء واقعية !

بولبرا : إذا الحقيقة توجد فى الافعال نفسها !

بدرين : نعم ..فالحقيقية في الافعال،ولكنها احياناً ليست كما تبدو
لنا! (ص ١٠١)

أن استخدام فيريتي البارع للكلمات - وبطبعة الحال تعتبر المطابقة بين كلمتي
البطل Heroe والوغد Villane بمثابة نقطة الانطلاق الكبرى في النص - وما تحمله
من معان ، وتنطوى عليه من سلوك اجتماعي ، يتعاضد من جراء السباق الاسلوبي
الواضح الذي تتحدث به شخصياته في جميع مسرحيات الفارس . وهكذا ، يصبح
الاستخدام البارع للكلمات ، والسياقات اللغوية غير العامية المقصودة في سياقات
اجتماعية يفترض أنها عامية ، سمتين بارزتين للإبعاد المكاني للجمهور في أعمال
فيريتي . ويدعم هذا الأبعاد من محاولة الدراسة النقدية لأنماط السلوك الاجتماعي
المألوفة التي تتناولها هذه الاعمال .

تتناول جميع أعمال الفارس سباقات سومية مفترضة تتسم ، خارج نطاق الأعراف
الأدبية ، باستخدام مجموعة من اللكنات الاجتماعية في اللغة نعتها عامية بشكل
عام . وتتمثل هذه السياقات في المحادثات (الساخنة عادة) بين الأزواج والزوجات
(فيدبلا وفارس الشريك) ، والكلمات الغاضبة بشأن سرقات تافهة (فارس الرجل
والجبان) ، والحوار داخل حانة عامة (النص فيد المناقشة) ، وفي وكر قمار (هزلية
الهزليات) . ومع ذلك ، فالشخصيات لا تتحدث بتاتا في سباقات لغوية عامة
متعارف عليها تنمى إلى أية لهجة اسبانية حديثة .

وبتأكد هذا الحديث العامي غير الواقعي أبداً بتعليمات خشبة المسرح النى تحدد
المواقف التي تنتمي لمناطق أو أوضاع غير معينة : نلاحظ وجود ثريا قديمة معلقة وسط
الصالة إلى جانب بعض الادوات التي تتناسب مع الجو الخشن الذي تقتضيه الاحداث .
(ص ٨٥ ، من فارس البطل والوغد) .

هكذا تختلف الاسبانية التي نجدها في أعمال فيريتي اختلافاً كبيراً عن محاكاة
الاسبانية القاصرة على شبه الجزيرة ، والتي تألفها جماهير الارجنتين في العروض

المتكررة للأعمال الاسبانية فى بيونس آيرس . كما تختلف أيضا بصورة ملفتة عن الاتجاه المكسبكي الغامض الذى يبدو أنه يسود أعمال البرودواى Broadway الناجحة المترجمة إلى اللغة الاسبانية . (لا بد من ذكر أن العروض التى تتم فى الأرجنتين للمسرحيات الأرجنتينية البارزة قليل بشكل رئيسى نحو استخدام اللكنات الاجتماعية للشخصيات الأرجنتينية المتعلمة ، مع اختلاف بسيط فى الصوت Voseo ، الذى يغلب بصورة طبيعية على الأعمال الدرامية الوطنية) وهكذا ، قد تميل الشخصيات إلى مخاطبة أنفسها باستخدام ضمير المخاطب اللاتينى Ju بغض النظر عن الفروق الطبقة الاجتماعية . أما اذا ظهرت الحاجة إلى فارق رسمى / مألوف فإن ضمير المخاطب بنحول إلى الضمير Vos الموغل فى القدم ، اضافة إلى صيغ الجمع الفعلية للمخاطب ، التى تصبغ المسرحيات بصبغة خاصة بأواخر العصور الوسطى أو عصور النهضة ، كما هو الحال مع المسرحية القصيرة Pasos للكاتب لوب دى رويدا Lope de Rueda ، والهزليات Farsas للكاتب جيل فيسنت Gil Vicente .

اضافة إلى ذلك ، فإن هناك وفرة فى اتجاهات الكلام " الادبية الساذجة " التى يبدو أنها مقتبسة عن الروايات العامة الأولى ، مثل دون كيشوت Don Quixote . بل إن هذه السمة تمتد حتى استخدام " الامثال الشعبية " Refrances . ولا شك أن تقديم فيريتى للإسبانية العامة ، بالشكل المستخدم فى السياقات اليومية التى تحتويها مسرحياته - كان يتسم بالغربة بالنسبة لمرتادى المسرح المنتظمين من غير ذوى الأصول الاسبانية ، ولقد انقسم كتاب مسرح التياترو اندبنديانتى حول قضايا الاسبانية الأرجنتينية العامة ، على أقل تقدير فيما يختص بالنواحى العملية للحبكات التى تتناولها . وهكذا ، عندما تناول آرلت وجوروستيزا وايشيلبوم الموضوعات العمرانية (وكذلك الموضوعات الريفية فى حالة اشيلبوم) ، فإنهم استخدموا بطبيعة الحال مصطلحات عامة موثقة على المستوى الاجتماعى اللغوى . بينما اقترب نالى روكسلو من عامية شبه الجزيرة عبر الاكاديمية التى كان يستخدمها الساندرو كاسونا Alejandro Casona ، الذى تزامن النجاح الذى حققته أعماله فى بيونس آيرس مع العروض التى قدمت لكتاب مسرح التياترو اندبنديانتى . لكن الاسبانية التى

استخدمها فبريتى لا تنتمى لاي من المرجعين . إذ إنه ابتدع مساحة لغوية متميزة كى يؤكد على البعد المكانى الخطير الذى حاولت مسرحياته أن تؤسسه بالنسبة للمتفرج . وبهذا المعنى لم تكن مسرحيات الفارس الكومدى التى انشغل فبريتى بتقديمها وسائل تسلية عابرة ، بل كانت جزءا من محاولة جادة لخلق عرض مسرحى فريد فى نوعه .

٢- الدراما الفلكلورية عند جوان أوسكار بونفيرادا

من بين السمات المميزة الرئيسة لمسرحيات الثلاثينات والابعينات فى الأرجنتين ، مقارنة بالأشكال الواقعية والطبيعية السائدة فى الفترة السابقة ، إدماج مجموعة من السمات التى يمكن أن نطلق عليها بشكل غير دقيق أنها " سمات شعرة " . وهكذا ، إذا كانت الأعمال المسرحية المترتبة على الأشكال السائدة فى أوائل القرن العشرين المرتبطة باسم فلورنسيو سانشير Florencio Sanchez تؤكد على أولوية تقديم النسيج العامى لمحدث الناس السومى ، فإن العدد من أعمال التباترو إندبندينتى تنفصل عن هذه الضرورة بدرجات متفاوتة . فمثلا ، تنطوى جميع مسرحيات كورنادو نالى روكسلو ذات الفصول الثلاثة بتشكيل نهائى على استخدام الفواصل الموسيقية ، كما يتم إدماج نصوص المقطوعات الموسيقية فى النصوص المسرحية المنشورة . وتحتوى مسرحيات جوان أوسكار بونفيرادا Juan Oscar Ponferrada على مقطوعات شعرية . ولاشك أن المعالم التعبيرية فى مسرحيات آرلت ، خاصة المقطوعات التى تحوى العناصر الخيالية والحاملة ، وكذلك الجروتسك ، تشكل انحرافات عن الأولوية المطلقة للحوار العامى . كما أن استخدام آرلت للعبارات المجازة المفعولة الخاصة بالثقافة العامة فى المحادثة " العادبة لشخصياته تتناقض مع المقدمة المنطقية للواقعيين النفسيين التى مؤداها أن الكلام يكشف بصدق عن الطبعة الخفية للفرد .

تتسم هذه المعالم جميعاً بالشعرة ، بمعنى أنها تحض التوثيق المزعوم لقواعد المسرح

الواقعي وروافده . وعلى المنوال نفسه ، كانت هذه المعالم الشعرية بمثابة رحلة هروب مفترضة من العرض المباشر للحقائق الاجتماعية الثقافية . ولا يزال يصعب على بعض النقاد رؤية مسرح فترة ما بين الحربين في آية صورة أخرى غير أنه علامة فاصلة بين الواقعية في أوائل القرن العشرين ، وما تلاها من واقعية اجتماعية ، والأشكال العديدة لتوثيقها على خشبة المسرح . وقد بين نقاد من أمثال رولاند باريتس Roland Barthes ، رغما عن ذلك ، أن الواقعية مسألة تقليد أدبي ، وفن شعري ، بالقدر نفسه الذى يزعم أنصار الواقعية أن الادب اللاواقعي كذلك . (٣) كما أن الواقعية بوصفها حركة أدبية أعطت أولوية للرواية والمسرح- قد أضحت إلى حد كبير مسألة مفهوم أيولوجى خاص للثقافة ، وبالتالي لم تعد " عرضاً مباشراً ، للمجتمع مثل أى شكل آخر من أشكال التشفير الفنى .

طالما يستطيع الناقد قبول الأشكال اللاواقعية للتياترو اندبندنتى بوصفها أقل التزاماً بالظروف الانسانية مقارنة بالواقعية السابقة والتالية ، فإنه من الممكن التعامل مع هذه الاشكال بوصفها مفاهيم بديلة للخبرة الفردية والجماعية . وحتى مع كاتب مسرحى ملتزم بالمشكلات الاجتماعية الحالية مثل كارلوس جوروستنزا ، ربما نكتشف مخالفات خطيرة فى الجماليات المسرحية لايهام الحائط الرابع ، وهو الاجراء الذى يجعل خشبة المسرح تتظاهر بأنها ليست أكثر من تدفق للحياة اليومية التى يشهدها الجمهور من خلال الحائط الرابع الشفاف لمقدمة خشبة المسرح .

تبشر الأشكال الشعرية للتياترو اندبندنتى بدورها بما يبدو أنه المسرح البريختى - إذا جاز لنا الاستمرار فى استخدام الادوات الوصفية غير الدقيقة - فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية . ويتسم هذا المسرح برفضه العدائى للمسرح الأرسطى ، والعروض المشابهة ، واستخدامه لأشكال عديدة من المسرح التامل ، بما فى ذلك الموسيقى والمائم واللغة الشعرية الرصينة وما شابه . ورغما عن معار الواقعية الوثائقية التى يحاول الواقعيون الاجتماعيون المتشددون فرضها فى وجه إبداعات التانرو اندبندنتى ، فإن جميع الأعمال الهامة فى المسرح التجريبى الارجتنتينى المعاصر تعد بريختية الطابع على

أقل تقدير فى رفضها لإيهاام الحائط الرابع . (٤)

وفيما يتعلق بالمسرح الناطق باللغة الاسبانية على المستوى العالمى ، فلاشك أن أعمال فيدريكو جارسيا لوركا F. G. Lorca فى هذه الفترة تؤسس اللياقة المسرحية فى استخدام الموسيقى والحوار الشعري ، ومجموعة كاملة من الدوافع الفلكلورية والرموز اللاواقعية على خشبة المسرح .

وقد اتسعت شهرة مسرح لوركا فى بيونس آيرس حيث قوبل بوصفه إحدى الشخصيات الهامة عام ١٩٣٣ . وعلى الرغم من أن الكثير قد قيل عن تأثير اليجاندر كاسونا Casona الذى عرضت أعماله بصورة مكثفة فى الأرجنتين إبان فترة التياترو اندبندينتى فإن مسرح الابداع الحقيقى عند لوركا ربما كان أكبر أثراً من مسرحيات كاسونا ذات الصياغة السطحية غالباً . (٥) وتتسم مسرحيات كاسونا باللاواقعية بسبب مبدأ الصياغة السائد الذى كان بطرح السؤال الضمنى : " ماذا لو... " ، فى حين أن أعمال لوركا ثورية حقاً فى رؤيتها للواقعية الأكبر للخبرة الانسانية بوصفها كامنة تماماً فى الظواهر والاجناس الفنية التى ينكرها الفن الواقعى . ونتيجة لذلك ، لبس من المدهش وجود مستودع كبير من المسرحيات التى تكشف عن الأثر الذى تركه لوركا بدرجات متفاوتة . ولا ريب أن الأعمال المسرحية التى قدمها الجواتيمالى - المكسيكى كارلوس سلوروز أنو (١٩٢٢ - ؟) Carlos Solorzano تكاد تنطبع بطابع لوركا فى مفهومها ، وتعتبر بعض أهم الاعمال فى مسرح أمريكا اللاتينية المعاصر .

وفى الأرجنتين ، كانت أعمال جوان أوسكار بونفيرادا (١٩٠٨ - ؟) ، المخرج السابق لتياترو سان مارتن المحلى العام بيونس آيرس ، بمثابة الصدى لاعمال لوركا ؛ وذلك بصورة فعالة خاصة كجزء من رغبته فى توسيع نطاق أعمال التياترو اندبندينتى إلى ما وراء موضوعات بورتريكو المتكررة . وقد عرضت مسرحية كرنفال الشيطان El Carnal del Diablo لأول مرة عام ١٩٤٣ على مسرح بوليتيما الأرجنتين Argentine Politeama ، ولعلها أشهر أعمال بونفيرادا ذات الطابع الفلكلورى . (٦)

وتركز المسرحية على طقوس الشابات La Chaya المأخوذة من أساطير وعادات وديان الكالشاكي Calchaqui . وتعد الشابات النسخة الاقليمية من الكرنفال ، وهى نوبة الانفجار الجنسي الديونيسوسى الأخيرة قبل فترة لينت Lent التقليدية . وكما هو حال العديد من الاحتفالات المسيحية والملحدة ، نحتوى الشابات على استخدام الاقنعة والدمى لتجسد الرغبات الجسدية التى يأتى على رأسها بوكلاى Pucllay إله الكرنفال الشبيه بباكوس Bacchus ، والذى يأتى دفنه فى ختام الاحتفالات دلالة على موت الجسد ، والابتعاد عن المغالة الديونيسوسية. (٧) وكما هو شأن الطقوس المسيحية التقليدية-ولاشك أن الاساطير التى يتناولها بونفيرادا تتضمن التوفيق بين المعتقدات المسيحية والملحدة - فإن الشابات تعد مجازاً للتعبير مقابل الاضطهاد ، والجسد مقابل الروح ، والشيطان مقابل الإله ، واللبى (الدوافع البيولوجية الأولية) مقابل الاستقامة الاخلاقية . وتصور الكرنفال قصة مثال انسانى لدراما الصراع التى تجسدها طقوس الكرنفال ، وذلك مقابل إحياء الاكاد الفلكورى الذى بعد فى حد ذاته شكلاً ثقافياً من أشكال التصوير المسرحى .

من بين أهداف مسرح ما بين الحريين التصوير الدقيق للصرا النفسى على خشبة المسرح ، ولابد أن مسرحية الكرنفال لبونفيرادا تعتبر بكل تأكيد احدى أهم مسرحيات هذه الفترة . وبصعب بالفعل أن نجد بين نصوص فترة الثلاثينات والاربعينات مسرحية تنطوى على استخدام أكثر وضوحاً للافتراضات الفرويدية حول العبء الذى يتركه اللاوعى المضطرب عصبياً على سلوك الفرد العلنى. وهكذا ، يقوم العمل بتصوير قطاع من السلوك البشرى ، ويكشف عن جذوره فى اللاوعى المكبوت أو الخفى . وتهتم مسرحية بونفيرادا على وجه الخصوص بالكبت الجنسي ، وتتطور فى اطار عدد من التناقضات الاجتماعية الثقافية المتداخلة . إذ إن ماريلا سلبلا Maria Selva ، الغربية عن الوديان الجبلية ، تعارض بشدة ولع زوجها وابنتها بالكرنفال وتستنكره بوصفه شجار مخمورين . وفى * سورة اخلاقها البوراتينية ضد مغالة الفلاحين ، تشجع

*: المراد بالسورة الحدة فى الأخلاق

اهتمام روزندو Rasendo ، صاحب الشخصية الضعيفة عديمة الحياة والمنصاع لأمره بابتها ايزابيل Isabel ذات الروح الحرة . وأثناء الاعداد لكرنفال الحصاد يظهر شخص غريب مغمر يدعى الفوراستيرو Forastero .

سرعان ما يعرف المتفرجون ، ولكن ليست الشخصيات الاخرى ، أن هذا الشخص كان عاشق ماريلا سيلفا أثناء كرنفال صاحب في شبابها ، وأن والدها قد عاقبه بإرسا إلى السجن لمدة خمس عشرة سنة (وهذه معالجة مختلفة للدافع عند اليزابيل Eloise آبلاب، Abelard) ، وأن ملابسها وتصرفاتها الخشنة ، التي تذكرنا ببرناردا آلبا Bernarda Alba في مسرحية حكاية برناردا آلبا (١٩٤٥) La de Bernarda Alba التي كتبها جارسيا لوركا حول الكبت الجنسي، هي وسيلتها للتكفير عن خطاياها في فترة الشباب . وبالطبع تصبح ايزابيل مفتونة بالفوراستيرو، وتصر على أن يكون هو، وليس روزندو، رفيقها في الاحتفالات . وهو لقاء شهواني يسفر عن خطتها للهروب مع ها الغريب الغامض، لكنه صاحب الجاذبية الجنسية .

وسرعان ما تحل العقدة أثناء النوبات المسعورة الختامية للكرنفال . إذ إن ايزابيل هي ابنة الفوراستيرو ، وأن أمها قد هربت إلى الوديان الجبلية لاختفاء عار حملها غير الشرعي . ولا تستطيع الأم أن تنقذ ابنتها من خطيئة زنا المحارم مع والدها الطبيعي والتي تعد أكثر بتساعة من خطيئتها الشخصية ، إلا من خلال الكشف عن إثمها الخفي، مما يضعف من سموها الأخلاقي في أعين الفلاحين .

تكشف الكرنفال النقاب عن هذه الدراما الفرويدية في إطار التناقضات المتصارعة التي تتلخص في الانغماس الجنسي المتحرر والانضباط الأخلاقي البيوريتاني . لكن هذين قطبان رئيسيان للتناقض الذي يمد بجذوره في مسرحية بونفيرادا ، وبعلم التعقيدات التي تنطوي عليها . وربما نستعرض التناقضات الفرعية في إطار الصراع الدائر بين ماريلا سيلبا ، وأخت زوجها انكارناسون Encarnacion ، إذ تعلقان بصور أكثر وضوحاً على سلوك ماريلا، وتجسدان سلسلة من الدلائل على الكشف عن نفاقها :

- من طبقة رفيعة
- من أصل متواضع
- غريبة (تتعالى على جيرانها)
- مواطنة (ترفض الغريب)
- مستقيمة الاخلاق
- منغمسة فى الذات
- سلوك مكبوت
- طبيعة معبرة
- ذات ثقافة ترفض الكرنفال
- ذات طبيعة تقبل الكرنفال

بعد موقفا المرأتين تجاه الكرنفال ، ونحو نوع السلوك الذى يجسده ، والدرجة التى يكون فيها تعبيراً طبيعياً عن البشر - الركيزة الرئيسية للصراع فى المسرحية إذ إن انكار ناسيون تعدده حدثاً يدل على حركة المواسم ، نهاية الحصاد الصيفى ، ويؤكد على الاحساس بالمجتمع ، لكن ماريا سيلفا ترى أنه عذر للمجون السكير ، وسلسلة من الأنشطة المسعورة التى لا تكشف إلا عن اسوأ ما فى الحيوان البشرى :

ماريا سيلبا : هكذا ، فهذا يروق لي ! والآن إلي الغناء مرة أخرى ، للغناء والرقص ، ثم نتمرغ معاً ... غناء وسكر وتمرغ . ياللقرف !

كل هذا يثر اشمئزازي ، ألا تفهمون ؟

لا ... لا يمكنكم أن تفهموا . لمَ تنظرون لي

هذه النظرة البلهاء ؟ افرحوا ، تمرغوا !...

أو ارحلوا من هنا ! قلت لكم اخرجوا .

فلا أحب رؤية غرباء في بيتي ! ..

اخرجوا جميعها ! ...

جميعاً ! (تستغرق في نوبة بكاء ويأس
وسط دهشة المدعوين) ضيوف
الزوجة .. (ص ١٨٧)

إن المتفرج الذى يألف كتابات فرويد حول الكبت الجنسى سوف يتذكر من هذا المشهد أنه ربط هذه الثوبات الهسيترية المسعورة بالكبت بالجنسى . وطالما أن الهدف وراء الدراسة الحالية للكرنقال لا تتمثل فى تفسيرها من خلال علم النفس الفرويدى (بغض النظر عن المعالجة النى فد يكون بونفيرادا استخدمها) ، وإنما فى دراسة النسيج الدرامى للمسرحية؛ ولا أسطع أن أطرح بشكل تام التفاصيل التى يبدو أنها ناشئة عن اسهام فرويد فى ادراك العلاقة بين الثقافة والدوافع الشهوانية . وكفى القول إن ماريا سيلفا كانت طوال الوقت ترتدى الملابس السوداء الرهبانية الوفورة . وأن تعليمات خشبة المسرح والشخصيات تشير إلى بنها البسط أبيض اللون الذى يشبه الدبر فى طبيعته . وهى تفاصيل تؤكد على استنكارها العاطفى للتعبيرة الجسدية التى تنسم بها طقوس الكرنقال .

كيف تجسد " الكرنفال " استخدام لوركا للمسرحانية غير الطبيعية فى سعيه لتصوير الصراع النفسى ؟ إن استخدام العوامل الفلكلورية كشف عن اعتقاد راسخ (وإن كان غير دقيق على المستوى الانثروبولوجى) بأن " البسطاء " أقرب إلى الواقع ، ويعبرون بصورة طبيعية أكبر عن المشاعر الشهوانية ، ويتعرضون بدرجة أقل للكبت الجنسى الذى تفرضه تقاليد المجتمع المتحضر . ونتيجة لذلك ، فإن ارتكاز مسرحية بونفيرادا على العناصر الفلكلورية، مقابل الأساليب الراقبة المفترضة للغرباء ، تؤسس على الفور مجموعة من الانتقطة الدرامية على خشبة المسرح - كالرقص والغناء وتصوير الالعاب الشعبية - مما يؤكد على الطبيعية المزعومة . ومقابل هذه الانسطة جميعاً ، عبر ماريا سيلفا عن سموها الاخلاقى الميال إلى نقد الآخرين. وبهذا المعنى ،

فإن تفاصيل الكرنفال الخاصة التى تقوم الشخصيات بأدائها على خشبة المسرح ، مثل ممارسة التوبامينتوس Topamientos ، وهى طقوس تؤدى بدمى تعبر كل منها عن عادات وصفات شخصية مختلفة ، ليست مجرد سمات جمالية (ديكور) تملأ المسرحية؛ بل إنها اجراءات رمزية تؤكد من خلال ابعاد متباينة على الطبيعة المتحررة التى تستنكرها ماربا سيلفا بصورة غير مفهومة . إنها لا تقل عن كونها أفعالاً رمزية، داخل اطار طقوس الفلكلور التقليدية ، لدوافع اللاوعى التى يطلق عليها اصطلاحاً دوافع ديونيسيسية أو باخوسية Bacchanalian * .

إن استخدام الشعر فى " الكرنفال " يعد تأكيداً آخر على حسن استخدام بونفيرادا للاستراتيجيات اللاواقعية . وكما هو شأن الافتراضات الفرويدية التى قد يرى البعض أنها تضرب بجذورها فى المسرحية ، يبدو أن استخدام الشعر ينطوى على تقليد ثقافى آخر يتعين على المتفرج أن يقبله . وفى هذه الحالة ، يسود الاعتقاد الرومانسى الجديد الذى شاع الالتزام به من قبل كتاب الفترة التى ظهرت فيها المسرحية بأن الشعر هو أصدق صوت تتحدث به الروح الانسانية ، وأنه ينطلق بصورة طبيعية من داخل الانسان . وعلى المستوى الجماعى ، يعبر الشعر عن المعتقدات والمشاعر المشتركة ، وعلى المستوى الفردى يتسم بالصدق الفريد حتى أنه لا تقيده التبريرات العقلانية الشائنة . وهكذا ، يصبح الشعر فى الكرنفال هو مركبة التعبير الشرعية المستخدمة لتجسيد طقوس " الكرنفال " ، كما أن الاغانى المصاحبة لهذه الطقوس (التى تصحبها الموسيقى اثناء العرض الفعلى) تعبر عن القيم الفلكلورية التى تعزوها المسرحية لهذه الطقوس :

ايزابيل : لديك حق ؛

لو لم يكن هناك حفل

* يستخدم هذا اللفظ اشارة إلى عيد باخوس ، وهو مهرجان رومانى قديم يقام تكريماً لإله الخمر، بننتر فيه السكر والتهاك والعريضة (المترجم) .

فيه مزيد من المتعة ؛

لو أن النظر للمكافأة

يسعد انساباً

يشعر بالربيع

يجري في دمه . (ص ١٥٥)

وعلى النقيض من ذلك ، تستخدم ماريا سيلبا الشعر كى تعبر عن مفهومها
للكرنقال بوصفه أمراً حزيناً بالضرورة ، وأنه يؤدي إلى الندم والبكاء :

أصوات : كرنقال سعيد

ما أجمل أغنيات الكرنقال

ما أروع الكرنقال

هاقد بدأ

ما أجمل اغنيات الكرنقال

التي تشبه حقول الخروب ...

(ماريا سيلبا تسره فى حالة من الدهشة ، ونسند ظهرها على الحائط ، وتشعر فى
استدعاء ذكرياتها حتى أن كلماتها تتساقط من ذاكرتها كأوراق الشجر التى تسقط
على بحيرة)

ماريا سيلبا : كرنقال سعيد

ما أجمل اغنيات الكرنقال ...

كل ما تغنيه

عليك أن تبكيه

سوف تري

عيوناً تتألق

سيصبح الحقل اخضراً

سيصبح الرمل أبيضاً

شفثاك تموت

ولا تقدر علي التقبيل

ستتركين الفرس

يشاهدك تسكين (ص ١٧٥)

يتضح بصورة كبيرة من تعلّمات خشبة المسرح أن بونفيرادا يؤيد استخدام الشعر بوصفه تعبيراً عن مكنون الروح . وبهذا المعنى ، يكون استخدام الشعر والعناصر " الشعرية " الأخرى كالموسيقى والرقص - في الكرنفال بمثابة أحد أهم الأشكال الغالبة في تصوير المشاعر الخفية والصراعات بين الشخصيات .

لا زالت هناك سمة أخرى في مسرحية بونفيرادا تتصف باللاواقعية ، وتسهم إلى حد كبير في نسبها العام الخاص بالتعبير رمزياً عن القوى الدافعة الكامنة في النفس البشرية. أشير هنا إلى وضع المسرحية في إطار يتضمن أناساً حفيفيين من خلال البرولوج Prologo التي تقوم فيها الروحان الفلكلوريتان اللتان نسودان الكرنفال باستبدال أماكنهما ، مما يجهز المسرح مادياً ومجازياً لحل العقدة التراجيدية في

الكرنفال الماكن . لقد أصاب السأم بوكلاى Pucllay ، الروح الدونيسية فى الكرنفال، من كثرة سؤاله أن يتصف بالسعادة والفرح ، فى حين أن الشيكى -El Chi- qui ، الروح المأساوية ، يأسف لعدم استطاعته الاستمتاع بالوقت السعيد . ولذلك ، اتفقا على تبادل مكانيهما وأقنعتيهما ، وتغمرهما السعادة من الحيلة التى سيمارسانها مع أهل البلد السذج .

يقوم هذا التأطير الاستراتيجى فى الكرنفال ، بجانب كونه أول عنصر هام ينذر بالاحداث التراجيدية التى ستقع ، بالتأكيد من خلال صيغ فلكلورية غريبة على الافتراضية الفرويدية التى تركز عليها المسرحية ، والتى مؤداها أن الأفراد تحكمهم قوى عاطفية خارجة عن سيطرتهم . ولا يهم كثيراً ما إذا كانت هذه القوى ناشئة عن الصياغة النفسية (المقدمة المنطقية التى تنطلق منها الفرويدية الاورثوذكسية) ، أو أنها نتيجة للسلوك الماكن الذى تسلكه أرواح الكرنفال . وفى أى الحالين ، سنخبط الأفراد فى سلوك ، ومشاعر وردود أفعال وعواقب نفسية ، لا يكادون يدركونها . ونتيجة لذلك ، فإن احدى الادوات الدرامية التى يستخدمها بونفيرادا فى الكرنفال تتمثل فى التعليق الذى يبديه المتفرج . وطالما أن الأفراد لا يسيطرون على أنفسهم سيطرة فعلية ، وليس لديهم سوى فكرة بسيطة عن دوافع سلوكهم وطبيعته ، فإن التعليق المنفصل الذى يبديه الآخرون يكتسب أهمية بوصفه وسيلة لتبرير السلوك ، وقياس أثره على الآخرين .

وبهذه الطريقة ، تعلق انكارناسيون والآخرون على سلوك ماريا سلبا الغرب ، وتعلق الأم على طبيعة ايزابيل العنيدة والمندفة ، وتعلق ايزابيل على تصرفات روزندو الطائشة ، وجاذبية الفوراستيرو الغامضة ، وهلم جرا . إن قيام شخصيتين بالتعلق فيما بينهما على سلوك شخصية أخرى يتسم بفعالية خاصة فى التأكيد على الكيفية التى يفتقر بها الأفراد الذين يتصرفون طبقاً لدوافع راسخة فى اللاوعى إلى منظور يخصهم . وبهذا المعنى ، تختلف مسرحية بونفيرادا اختلافاً ملحوظاً عن تقليد مناجاة النفس الذى تقوم فيه الشخصية بالحديث عن تفدبرها لدوافعها وسلوكها الخاص .

وهكذا ، بعدما تنفجر ماريلا سيلفا فى نوبة غضب هستيرية ضد الكرنفال ، بصوم متفرجان بالتعليق على آرائها :

الدون كورت (مقاطعاً) اتركها ! إنها هى التى لا تفهم ... !

التى لا تفهمنا ... ! أنها دائماً هكذا !

الدونسة فونبستا (للفوراسيترو) كان دائما منكبراً (ص ١٨٧) .

على الرغم من أن " الكرنفال " قد يتسم بالواقعية فى تفهمه للدوافع النفسية وراء قسم اجتماعية وثقافية معينة ، وكيف أن الافراد قد يسلكون سلوكاً طائساً تجاهه، فإن استخدام الاستراتيجيات اللاتبيعية من أجل استكمال أوجه المجاز فى الخطوط العامة للمسرحية ، هو الذى يقدم خبر دليل على ابتكاره المسرحى الخاص .

٣- الفولكلورية الساخرة عند برناردو كانال فيجو

سنستخدم برناردو كانال فيجو Bernardo Caral Feijoo (١٨٩٧ - ؟) فى مسرحية " أحوال خوان " Los Casos de Juan مواد فولكلورية مختلفة تماماً . وقد قامت فرقة تياترو فراى موشو Teatro Fray Mocho الهامة عام ١٩٥٤ بعرض هذه المسرحية التى نشرت أساساً عام ١٩٤٠ ، كما قامت بعرضها فى جولة فى جميع أنحاء البلاد . واستقى كانال فيجو مادته من موطنه سانتياجو وبل إستيرو Santiago del Estero كى يخلق مسرحية ذات فصول أربعة تحتوى على أربعة عشر مشهداً تصور الحكايات الشعبية. تدور هذه الحكايات حول المهارة البارعة فى لعبة البقاء ، ويرتبط بها خبط روائى رفيع يتمثل فى محاولات جوانسبينو Juancito الناجحة للهروب من عقاب عمه التيجرى El Tigre والذى يفوقه حيلة مراراً وبكراراً. وتنتهى المسرحية بعجزه عن التفوق على لامورتى La Muerte الذى تتحقق له السيادة بأن يسمح لجوانسبتو أن يتفوق عليه .

عند قراءة المسرحية بوصفها نصاً أدبياً ستجد أنها سطحية بعض الشيء ، فهي عبارة عن حكايات شعبية مستقاة من مصادر فولكلورية ، ويتم مسرحتها مع التأكيد من أن لآخر على روح الدعابة الساخرة . ومع ذلك ، فمما لا شك فيه أن مسرحية فيجو ذات طبيعة درامية رفيعة . وطالما أن الأساطير تحتوي على حيوانات تجسد الغرائز الانسانية الاساسية فى صورة أحداث ذات صبغة حيوانية وبشرية ، فإن المسرحية تكثر بها مشاهد الازياء والمحاكاة التى تعبر عن هذه الاحداث . وليس من باب المفاجأة أن يظهر كتاب " حكايات كتبت كى تحكى " Historias Para Ser Contedas الذى يؤرخ به أوسفالدر دراجون Osvaldo Dragun لتلك الفترة بعد مرور سنتين ومن الفرقة نفسها .

تعتبر المسرحية شيقة كذلك لأنها بلا شك تركز على الميئياتاترو فى طرحها المسرحى الأساسى . إذ إن كلاً من الإيلوجو والبرولوجو بوضوحان بما لا يدع مجالاً للشك أن الهدف هو تحقيق التياترو ديل بوبيلو Teatro del Pueblo لهذه الفترة بأن يقدم للجماهير العامة صوراً درامية لقيمهم الثقافية عن طرق استخدام المواد الفولكلورية الشعبية (التى يعلق عليها كنانل فيجو فى شكل هوامش فى النص المطبوع) . وتتمثل السمة الرئيسية للعمل فى أنه يطلب أن يتعرف الجمهور على منظور شعبى مفترض يجسده العمل من خلال الشفرات الثقافية للمواد الروائية المستخدمة . وهكذا ، تصبح الكلمات الافتتاحية ، مثل مكر وذكاء أبناء المهاجرين الاوروبيين فى أمريكا ، الدوافع وراء الاحداث الروائية المصورة ، ويطلب من المتفرج أن يتحلى بِسِمَاتٍ لا أخلاقية ضرورية كالدهاء والحيلة الماكرة فى صراعه من أجل البقاء اليومى فى هذه " الغابة " . ولا يصعب ملاحظة الاشارات الثقافية المباشرة فى المسرحية التى عرضت نحو نهاية الفترة البيرونية فى الحياة الاجتماعية بالارچنتين أمام جمهور قد يتألف من رؤوس سوداء Cabecitas Negras لربيفين يكافحون من أجل البقاء فى غابة المدينة الكبيرة . وبهذه الطريقة ، تصبح مسرحية كنانل فيجو ذات مغزى بالنسبة لجمهور لديه الاستعداد لتعلم دروس الحياة العصرية الكامنة فى الاساطير الفولكلورية الباقية بقاء الزمن .

وعلى سبيل المثال ، يبين أحد أبرع المشاهد كيف أن الكاتب المسرحي لم يكن
بكتفى بتحديث الاساطير الموجودة فى مسرح الطفل ، وانما يعبئ الحكايات "البسيطة"
فى مواجهة التنقيحات البرجوازية للمسرح الحديث :

مرآة آلامه على صعيد الغرائز والارض

يا للحكمة التى تتمتع بها الاساطير الشعبية

بسبب بساطتها ،

انها قوية بقوتها الذاتية (ص ٢) (٩)

يقع المشهد الخامس عشر تحت عنوان "شعيرة النمر " El Velorio Del Tigre، ويحكى كيف يقرر التيجرى أن يوقع بابن عمه عن طريق ادعاء الموت .
وعندما يحضر جوانسيتو لتوديعه الوداع الاخير اثناء السهر على جثته، يقفز العم
ويتشبث به . لكن جوانسيتو يصر عند وصوله على عدم توديع جثة لا تصدر ريحاً .
وبنصاع التيجرى لذلك خشية أن يفقد فريسته . فيهرب جوانسيتو من مصيدة عمه
المحكمة ، ويشعر بالرضا من أنه فاقه دهاءاً :

جوانسيتو : فى مغامرات حياتي

رأيت أشياء غريبة حقاً

ولكني أقسم بأنني لم أر

شيئاً يشبه ذلك .

أدرك أن الموتى يرتعدون

كي لا يرجعون أبداً

ادرك أنهم يتحملون المداعبة

في أسفل اقدامهم دون أن يضحكوا .

أعلم أنهم يأكلون اللحم

وبعد ذلك يلقون بالعظم

لكني لم أعلم أبداً

أن ميتا يعرف الضراط !

لهذا أيها الاصدقاء

عليكم أن تجدوا لي سبباً

لأن الميت الذي ضرط

لا يمكنني إقامة مراسم الدفن له

ويأتى مرة أخرى بحركات تشبه رقصة إسبانية (جباردا) حول النعش ، ويطلق انتحاب لا طمأ على فمه . يفهم النمر اللعبة ، ويتحرك داخل النعش ثم ينفجر بإصدار صوت هادر فظيع يؤدي إلى اشارة بركان من النار فى جميع أركان المكان (ص٧٨-٧٩) .

إن نوبة الغضب التى انتابت التيجرى عندما ادرك أنه قد هزم من جديد فى سباق الدهاء مع جوانسيتو ، تتناقض تناقضاً واضحاً مع " ريع البطن " Ventosidad التى تمنى أن يؤكد بها انتصاره . وهذه اللمسة من السرقية التى تدخل البهجة على الجماهير العريضة ، والتى تظهر فى المشهد الوحيد الذى يوافق الحالتين الثالثة والرابعة من حالات جوانسيتو ، يشكل تحدياً للجماهير " المهذبة " كى تقبل الأصالة الشعبية

للمادة التى تتناولها المسرحية . ان مسرحية كانال فيجو تستلزم أن يتقبلها الجمهور بكل ما فيها من سوقية وواقعية غير مهذبة ، وذلك بدلاً من المعالجة المقولبة التى تتم غالباً للحكايات الفولكلورية عند تحويلها إلى أدب أطفال وأساطير وطنية رومانسية . وهنا فقط يمكن أن تكون هذه الحكايات أمثلة صادقة للأسطورة الشعبية Fabula Popular .

وبهذا المعنى يقدم مؤلف مسرحية " أحوال خوان " صورة أخرى للهدف العام للتياترو إندبندينتى من أجل تشكيل مذاق مسرحى جديد ، ألا وهو استخدام مواد فولكلورية وطنية فى تفسير سلسلة من الثوابت الثقافية ، وذلك دون النزول إلى مستوى اللون المحلى الرومانسى الذى يميز الأعمال المسرحية القصيرة الأولى ، ومسرح الجوشو Gaucho ، والموضعات الريفية الأخرى . لعل عناصر السوقية فى المسرحية تعد أهم علامة مسرحية تميز مناهضتها للرومانسية ، وواقعيتها الاجتماعية الثقافية الحادة .

٤- ميثاق تياترو بيرانديلو فى مسرحية

لاشى من بيرانديلو ... من فضلك بقلم انزو الويزي

الزوجة : (يبدو أنها هي التي ترغب في الكلام ، مع أنها تلتماسك . تكرر اللعبة مرتين أو ثلاث مرات كلما حذرهما المؤلف)

المؤلف : (دون أن يرفع بصره ، وكأنه يحدث نفسه) أتمنى أن تكوني راضية .

الشخصيات : (تعود للضحك مرة أخرى)

المؤلف : انه عمل كالذي تحتاجه . عمل سأكسب منه مالا .

الشخصيات : (يضحكون دون اصدار صوت)

المؤلف : مسرح تصنييع . وجبات جاهزة (بضيق واضح) بالطلب !
ولكنه سيسمح لنا بقضاء الصيف علي الشاطئ ... فعلاً ، وعلي الاخص
الشاطئ . (ص ٧٣-٧٤)

على الرغم من أن مسرحية "لاشيء من بيرانديللو ... من فضلك !" التي كتبها إنزو ألويزي Enzo Aloisi (١٨٨٦-٢) ليست عملاً مسرحياً بارزاً ، إلا أنها تعدّ مثلاً هاماً على الفن المسرحي الارچنتيني في الثلاثينات . وقد ظهر بيرانديللو وفرقة المسرحية في بيونس آيرس عام ١٩٢١ ، وحققا نجاحاً منقطع النظير ، وسرعان ما كان أثره في المسرح الارچنتيني خلال هذه الفترة ملموساً إلى حد كبير . (١١) ونتيجة لذلك ، من الممكن اقتفاء آثار بيرانديللو في الانتاج المسرحي المكتوب خلال فترة التياترو إندبندينتي . ولا ريب أن بعض الكتاب المسرحيين لم يتمكنوا من فهم بيرانديللو الا بطريقة هيئة أو سطحية ، وأن ردوا إلى أثره سمات مسرحية ، مثل الشخصيات التي تخاطب الجمهور ، أو تتمرد على مؤلف تعدّه أقل منها شأنًا ، أو تتحدث فيما بينها عن الحالة المزرية للمسرح المعاصر العقيم .

لكن كتاباً مسرحيين مثل ألويزي استطاعوا ادراك أن الإسهام الرئيسي للكاتب الايطالي كان يتجاوز فكرة المسرح بوصفه إيهاماً للحياة ، وهي افتراضية قامت على أساس أن الحياة بديهية ثابتة ، وأن المسرح مجرد وسيلة تصوير ، ويرى أن خشبة المسرح ما هي إلا صورة مكررة لمسرح الحاسة الذي نحن عليه ممثلون نؤدي ادوارنا الدرامية.

وهكذا يضع المبتاتياترو عند برانديللي ايدولوجية المسرح الطبيعي " دون رتوش" sous ratuer ، اذا جاز لنا استعمال مفهوم جاك ديريدا Jacques Derrida . وقد كشفت أعماله ، أكثر من أي شيء آخر ، النقاب عن العلاقة المتشابهة بين مشكلات التعبير عن حقيقة الفرد "الدرامية" الغامضة ، وتلك الخاصة باعطاء صورة للنسيج المعقد لهذه الحياة على خشبة المسرح .

تدور المسرحية حول الصعوبات التي يواجهها المؤلف Autor (يطلق على جميع الشخصيات ألقاب وظيفية) فى كتابة مسرحية بناءً على طلب من رجل الاعمال Empresario ، الذى تتصادف ايضاً أن يقع فى حب زوجة المؤلف . ولن يستفيد رجل الاعمال فقط من تقديم مسرحية ناجحة أخرى للأوتور ، بل سوف تستطيع الزوجة Esposa أن تستفيد من المال الذى سيعود على زوجها والاقتراب من رجل الاعمال خلال المراحل العديدة لما يعرض على أنه صفقة تجارية ، وليس عملاً فنياً . وخلال المسرحية ، ينخرط رجل الأعمال والزوجة فى مهزلة ، ما يعتقدان أنها خدعة مأكرة ينسجان خيوطها على زوج المرأة . ويتابع المؤلف بدوره الدراما الخسيسة لخيانة زوجته . ويقدم هذا الاطار المستوى الاولى لازدواج المبتاتياترو الذى يتحول فيه المؤلف الذى يتعين عليه أن يكتب مسرحية عن ورطة رومانسية - إلى متفرج على دوره السلبى فى المسرح الرخيص الذى يكتبه آخرون .

وهكذا تصبح المسرحية بالكامل سجلاً لمحاولات المؤلف اليائسة كى ينحى شعوره بالغربة جانباً ، وأن ينصاع لرغبة زوجته الخائنة ، بسبب عواطفه نحوها ، فى قبول دعوة رجل الاعمال لمسرحية النص الذى سكتبه . لكن الكاتب الذى يشعر بالحساسية تجاه ضغوط السوق المسرحى ، والرغبة فى ألا يعمل سوى فى مسرحية ناجحة آمنة ، يفرض شرطاً يصنع ألونزى منه عنوان مسرحيته :

رجل الاعمال : { ... } وهكذا يمكنك تنفيذ إحدى مشروعاتك الكبرى ! شئ محترم يليق بك { ممثلى الاولى } . ودراما اليس كذلك ، دراما تتخللها تعليقات فكاهية ... هل لك أن تتخيل أن نحمل ميجل الصغير والشانس . ما رأيك ... آه . وكذلك شئ من الارادة ؛ مسرح عائلى يقوم على الصراعات الشاعرية الحزينة ، يمكنك الاقتراب من الرومانسة بلا خوف ... فأنت تعلم أن ذلك أصبح موضحة مرة أخرى !

المؤلف : نعم ، نعم ، أفهم ماتقصد .

الزوجة : (بينما تلوح له بإشارة كي يواصل) أوه ، إنه من اللازم قيام حضرتك بالإشارة اليه . إن أعمالاً من هذا القبيل يستطيع زوجي وحده القيام بها .

رجل الاعمال : طبعاً ، طبعاً ! ولكن لي ملاحظة . عليك أن تختار أكثر الموضوعات حداثة ... أن تؤلف مسرحاً حديثاً بقدر ما تستطيع ... ولكن ... من فضلك !

لا شئ من بيرانديلو ... مفهوم ؟

المؤلف : مفهوم ﴿ ... ﴾

رجل الاعمال : ﴿ ... ﴾ لا تغتر بمسرح الطليعة .

إن بيرانديلو هو بيرانديلو بالنسبة للجمهور ، وذلك عندما يكون هو بيرانديلو (ص ١٦-١٧)

وأثناء عزلة المؤلف كى يخلق عمله داخل هذه الحدود التجارية الواضحة ، تزوره سلسلة من الشخصيات Personajes التى تعتبر علامات على مسرح القوالب الرائج (نوعية المسرح الذى يطلبه رجل الأعمال) ، وأمثلة على اهتمامات المؤلف النفسية والعاطفية . خلاصة القول ، إن النص الذى يحاول كتابته - ونحن نراه يكتب ويقرأ على نفسه حركات الشخصيات وحواراتها - يتطابق مع استقراء بيرانديلو للمسرايات Espejismo المتناقضة فى حياة الانسان بالشكل الذى رسمه رجل الاعمال وتقوم بزيارة المؤلف ، وعلى وجه الخصوص ، المرأة Muger ، وهى صورة لامرأة فاتنة كان قد تعقبها فى الشارع يوماً ما ، ولكن لم يكن لديه الشجاعة كى يحاول غواستها حقاً . وفى نهاية المسرحية ، نعلم أنها امرأة كان قد أحبها فى الماضى ، وتظهر الآن كى تتسول منه أن يأخذ بيدها إلى عالم التمثيل الجاد وقبل أن تكشف عن هذا الأمر ، تلقى باللوم على المؤلف لموقفه السلبي تجاه خيانة زوجته ، وعجزه الواضح عن الأخذ بزمام حياته .

ويدور حوارهما أثناء الجزء الاوسط من المسرحية حول مدى عجزه عن كتابة نص مسرحى مقبول ، لانه عاجز عن التعامل بصورة متماسكة مع دراما حياته الخاصة ،

وعاجز عن الرقى فوق كونه ممثل تافه فى الدراما الرخيصة التى تنسجها مكائد زوجته الواضحة . ولذلك ، عندما تظهر امرأة شابة، ويسعى المؤلف وراءها فى إشارة قبول مصيره الشخصى الجديد ، لا يسع المرأة سوى أن تمدح تمثيله المسرحى الناجح بصورة مباغتة :

" ولم يكن ضرورياً تقديم هذه النوعيات الزائفة المتصنعة التى يطلق عليها الكوميديا الببضاء . أو تقديم الاعمال الدرامية الحمقاء المبنية على الميلودرامات الرومانسية أو الخطابية أو الحزينة ... فعليكم التوجه إلى رجل الاعمال كولومبو ، كى يأتى لمشاهده كل ذلك . و اشرحوا له كيف أن الجمهور صفق لنا ، ولم يكن ذلك إلا لاننا قمنا بتقديم مسرحية بسيطة وغير معقدة . لم يكن علينا سوى إضافة القليل من الاثارة وخفة الدم ، وهى الامور التى تجعل المشاهد يتطلع إلى ابطال العمل ، ويرى نفسه فيهم ، وبذلك يستطيع أن يدرك حقيقة نفسه . (ص ٨٥)

تنطلق هذه الكلمات فى إيلوج من المستهدف أن تعقب تصفيق الجمهور الحقيقى لمسرحية تنتهى بالتزام المؤلف الثابت بحياة جديدة . وهى بهذه الطريقة تقوم بالتأكيد على الصورة المكررة الماهرة التى يستغلها اليزى لنقد مسرح المكائد العاطفية التقليدى (مثل مسرحية السر El Secreto ، السيئة للغاية ، وإن كانت تعتبر خير مثال على الفترة التى ظهرت فيها ، والتى كتبها جوزى ليون باجانو Pagano عام ١٩٢١ ، واضاح طبيعة الحياة البشرية بوصفها تصوير درامى ، ونص مفتوح دائم الإحكام .

ومن الناحية السيميولوجية ، تعمل المسرحية على أساس ضمنى مؤداه أن المتفرجين يطبقون على ظروف المؤلف معرفة تتعلق بتداخل النصوص عند بيرانديلو . وتفترض مسرحية اليزى - دون أن تنطوى على تلميحات أو محاكاة لاعمال بيرانديلو - معرفة الجمهور بالدراما المبتذلة للمكائد الرومانسية والمهازل ، وكذلك مسرح الطبيعة الذى يحذر منه رجل الأعمال. ونغلب روح الدعابة على المحاولات التى تبذلها

الشخصيات من أجل تقديم المسرحية المستحيلة التى يتعهد المؤلف بكتابتها تنفيذاً لالتزاماته التعاقدية . ولم تستطع اعتراضاتهم على المسرحية بقيادة المرأة أن تحقق لهم سوى قدر ضئيل من مغزى الميثاقياترو ، إذا كان المتفرج يعنى التقاليد الدرامية المستخدمة . وإذا كان بيرانديللو بمثابة الترياق للمسرح التقليدى للالهام السطحى ، فإن حياة المؤلف حبكة تقليدية من نوعية المسرحيات التى يقدمها رجل الاعمال . وهو يقوم كذلك ، عن طريق انتهاك الوصة المضادة لمسرح بيرانديللو ، بتأكيد سيطرته على النص المسرحى لكي ينفذته الخاصة :

الزوجة : أهلا !

المؤلف : (الذى بمجرد أن تأكد من عودة زوجته عاد إلي الكتابة . ولكنه يشعر بالندم فيترك القلم والاوراق ، ويتمدد في كرسيه في قدر من الزهو ، ويشعل سيجارة) .

المرأة : هكذا ، هكذا ! كفاك عبودية ، كفاك تنازلات !

الزوجة : هل تعبت من الكتابة ؟

المؤلف : (بجفاء) نعم «...» ولكن ، أليس من حقى أن أشعر بالتعب ؟ أم أنه من الواجب علي أن أجعل الالهام رهن إشارتي كلما أردت ذلك .

الزوجة : (مندهشة) مارتينث ... إنها المرة الاولى التى اسمعك فيها تتحدث عن الالهام ... (ص ٦٢ ، ٦٣) .

وبهذه الطريقة ، تشكل المسرحية تحدياً بارعاً للمتفرج عام ١٩٣٧- الذى يألف التصوير الروائى المتناسك ظاهرياً على خشبة المسرح ، وذلك عند تصويرها العام للحبكة ، واستخدامها للديالوج الذى يتحرك بين أسلوب التمثيل الظاهرى والكلام الطبيعى ، أو الواقعى المزعوم ، وفى العلاقة المتداخلة بين الحياة والمسرح

والشخصيات التي تسد الهوة بين هذين العالمين . تتناقض مسرحية الونزي بوجه خاص مع منطق الرواية ، لأنه يستند إلى افتراضية التواصل عند بيراندللو ، وما يرتبط بها من أوجه غموض ، وانفصال مسرحي عن الايهام التقليدي . والحق أن الديالوج في المسرحية عبارة عن نسيج من الكليشيهات المأخوذة من المسرح الذي يحاول المؤلف كتابته ، وهي السلودراما المبتذلة لوجوده الخاص . وهناك أيضاً استراتيجيات نموذجية لبيرانديللو تقوم بدحض تماسك الدراما التصويرية التي تجسدها شخصيات أكثر " حياة " ممن صنعها ، والتداخل بين عالم " الواقع " ، وعالم الخيال المسرحي .

وهكذا ، تعتبر اللعنات التي تنصب على المؤلف ، مثل : " لا تكن أحمقاً ، وغيرها علامات شفوية ملموسة على انهيار الواقع اليومي الميلودرامي التقليدي ، وذلك بما يخدم أوجه الغموض والانفكاك المصاحبة لمزج بيراندللو بين الحياة والمسرح ، وبين اكتشاف النفس على المستوى الروحي والابداع الدرامي . لا رب أن مسرحية الونزي هي أحد أوائل الاكتشافات الارجنطينية الناجحة لجماليات بيراندللو البارزة بشكل واضح . ويمكننا بالفعل أن نؤرخ للاهتمام التجريبي بالحياة بوصفها مسرحاً من هذه الفترة ، بالشكل الذي شاع في المسرح الارجنطيني حتى يومنا هذا .

٥ - سيزار تيمبو والمسرح الارجنطيني اليهودي

بناقش روبرت ويزبروت R . Weisbrot ، في تاريخه الوثائقي لليهود الارجنطين ، المسرح الييدي Yiddish * ، بوصفه تجسيداً مبكراً وحيوياً لثقافة هذا المجتمع الهام في أمريكا الجنوبية . (١٢) وفي الثلاثينات ، بدأ كتاب المسرح اليهود في اتخاذ

* السديبة ، لهجة من لهجات اللغة الالمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية ، وينطق بها اليهود ، وهي تكتب بأحرف عبرية . (المترجم)

خطوة حاسمة للانتقال من كتابة الاعمال باللغة اليبودية إلى اللغة الاسبانية . ونتيجة لذلك ، ظهر كتاب المسرح والمخرجون والممثلون اليهود بوصفهم اداة مكونة للتياترو انديندينتى فى هذه الفترة ، والتى كان لها اثر كبير فى تطور المسرح الارجنطينى المعاصر . (١٣) ويستطيع المرء أن يؤكد الافتراضية التى مؤداها أن الفنانين اليهود فى الارجنتين قد انضموا إلى الاتجاه العام ، الاسبانى فى محاولتهم للتغيير الجيد عن الثقافة اليهودية فى وسط حالة من اللاكثرات والعداء الشديد للسامية ، والتعلق الناقد على الثقافة السائدة من منظور أحد عناصرها المهاجرة الهامة التى تعانى من التهميش فى أغلب الاحوال .

ويعد الكاتب المسرحى اليهودى ، بشكل هام فى بداية الثلاثينات ، متحدثاً لبقاً عن ثقافته الخاصة وهمومها فى اطار العزلة النسبية لنصف الكرة الجنوبى ، وأيضاً مثلاً بارزاً بوجه خاص للقضية العامة المتعلقة بتهميش الثقافات الثانوية العرقية والاجتماعية فى الارجنتين ، والتى تقع خارج دائرة الثقافة الوطنية الرسمية السائدة .

تعد مسرحية " خبز ابناء المهاجرين " Pan Criollo التى كتبها سيزار تيمبو Cesar Tiempo { وهو الاسم الاستعارى الذى اتخذه الكاتب اسرائيل زيتلين Israel Zeitlin (١٩٠٦ - ؟) } خير مثال على الانتقال من المسرح اليبودى إلى المسرح الارجنطينى العام . (١٤) وقد فازت المسرحية بالجائزة القومية للمسرح عام ١٩٣٧ ، وتم عرضها بالاضافة إلى بيونس آبرس فى مونتيفيدو ، وفى العديد من العواصم الاقليمية فى الارجنتين ، وفى مدينة آسونسيون فى باراجواى . وقامت بعرض المسرحية داخل الارجنتين وفى باراجواى فرقة بلانكا بودستا الشهيرة . وقدمتها فى بيونس آبرس فرقة موينور ألبى الهامة . والغرض من هذه البيانات حول العروض الأولى للمسرحية هو تأكيد مدى الدعم الذى تلقتة مسرحية تيمبو فى وقت حصل فيه افراد المجتمع اليهودى على درجة ملموسة من المشاركة فى الحياة الفكرية والثقافية فى البلاد ، بينما كانوا يعانون فى الوقت نفسه من الوان الفمع بسبب العداء الذى كانت تنسبه النازية للسامية فى الارجنتين خلال الثلاثينات .

ومع ذلك ، فإن (خبز ابناء المهاجرين) هى مسرحية وطنية بالدرجة الأولى ، وليست هناك سوى آثار غير واضحة للمشكلات المتعلقة باليهود الذين لا يستطيعون الاندماج فى المجتمع الأرجنتيني . وربما لا يوجد عمل آخر فى الادب الأرجنتيني ، باستثناء مسرحية Las Gauchos Gudios التى كتبها البرتو جيرشونوف Alberto Gerhunoff عام ١٩١٠ حول المستعمرات اليهودية الريفية فى مقاطعة إنترى ريوس ، يصور مثل هذه الصورة الايجابية لامكانية عيش اليهود وغير اليهود جنباً إلى جنب فى الأرجنتين ، واسهامهم فى تحقيق الآمال القومية فى المجتمع الليبرالى . وكانت هذه الآمال بمثابة العرف الاجتماعى الثقافى فى المجتمع الأرجنتيني حتى وقوع الانقلاب العسكرى عام ١٩٣٠ . واعتقد العديد من أهل الأرجنتين أنهم لا زالوا يشكلون برنامجاً قومياً شرعياً سوف تعود اليه البلاد فى الوقت المناسب (كان من بين السمات النابتة للانقلابات العسكرية فى تاريخ الأرجنتين الحديث، منذ عام ١٩٥٥ على أقل تقدير، التعهد بالعودة إلى الرخاء الذى شهدته الأرجنتين قبل عام ١٩٣٠) .

لابد من التأكيد فى البداية أن مسرحية تيمبو لا تعد مثلاً على الفن الدرامى المعقد ، على أقل تقدير عند دراستها فى سياق مسرح روبرتو آرلت وصمويل ايشيلبوم، أو حتى كونرادو نالى روكسلو . وتتمثل الميزة الكبرى "لخبز ابناء المهاجرين" فى معناها المسرحى ، وسوف نفصل المزيد حول هذا الامر فيما يلى . ولكن فى اطار مدى التعمق الذى تتناول فيه المسرحية القضايا الهامة ، ولا نستطيع الزعم أنها تزيد عن معالجة سطحية للصراع الثقافى والصراع بين الاجيال . وتشتمل المسرحية على فصول أربعة ، يدور كل منها فى موقع مختلف ، وأن كان مقولباً . فهى تقع فى حجرات الدون سالومون Don Salomon ، وهو قاضى دعاوى صغيرة فى أونس Cnce ، وهى احدى حارات اليهود فى بيونس آيرس ، وفى غرفة المعيشة الخاصة بمنزله؛ وفى شارع ناحية؛ وفى الحجرة الرئيسية لمزرعة انترى ريوس التى تنحل فيها عقدة الأحداث.

تدور المسرحية حول الصراع بين الدون سالومون وابنته ليا Lia ، وهى امرأة شابة عصبية المزاج تقع فى حب السكرتير غير اليهودى الخاص بوالدها . وعقب مواجهة

عاصفة بين الاب والابنة بسبب احضار الخاطبة لخطيب لا يروق لها كى يلقي الاسرة ، تهرب ليا من المنزل فى صحبة السكرتير . وقد نخطم الدون سالومون من نلك الاشارة إلى عدم قدرته على ممارسة السلطة الابوية وشعر بالغضب الشديد من جراء اننهاك ابنته للعادات اليهودية، مما جعله يعتبرها فى عداد الموتى. ونتيجة لشعوره بالمهانة، ستقيل من منصبه القضائى، وينتقل بأسرته إلى الربف كى يبدأ حياة جديدة. وفيما بين هذين القرارين، يظهر له بهوه Jehovah ، وينذره بأن يكون أكثر تفهماً لموقف ليا، ويعده بأنها ستعود كى تسترد مكانتها فى الاسرة. وتعود ليا بالفعل، ويطلب عشيقها من الوالد أن يقبله فى الاسرة على أساس أن حبه المخلص لليا أكثر أهمية من كونه غير يهودى. وفى الوقت نفسه، يصر جيران الدون سالومون على أن نُصَبَّوه عمدتهم الجديد لانه خسر من يمثل الثقافة اليهودية والقومية الارجنتينية فى آن واحد. ويسدل الستار على المسرحية عند هذه النهاية السعيدة.

تقوم مسرحية تيمو على غطين هيكليين متداخلين. فهى من ناحية تعتبر استعراضاً رئيسياً للقطاعات المعزولة، وذلك بصورة تنصب بشكل أكبر على الاسكتشات التى اتسم بها المسرح اليبدى القديم ، والمسرح العرقى الموجه نحو الحفاظ على الهوية الثقافية والتأكيد عليها، بدلاً من استكشاف القضايا الثقافية الاجتماعية بعبدة المدى. وهذا يعنى أن قدراً كبيراً من المسرحية، خاصة الفصل الأول وكذلك اجزاء كبيرة من الفصول الاخرى، يتألف من مشاهد مستقلة تفوم على أفراد ومشكلات مقولبة، وبستخدم لغة ومفاهيم ثقافية يسهل التعرف عليها، ويحث على ادراك المتفرج السريع للحكمة التقليدية التى ننطوى عليها المسرحية. كما أن الاستخدام المكثف للعناصر النموذجية لروح الدعاية اليهودية، والكم الهائل من الكلمات والعبارات اليبدية واليهودية يسهم فى درجة الألفة التى شعرت بها الجماهير الأصلية التى شاهدت المسرحية. ولا يصعب فى واقع الأمر النظر إلى المسرحية ، بوصفها مثلاً على الثقافة اليهودية المعروضة فى إسبانيا وفى اطار الثقافة الارجنتينية السائدة، على أنها خدمت غرضين، أولهما: الحفاظ على الثقافة اليهودية، وثانيهما: تأكيد الحاجة إلى تعريف الجماهير غير اليهودية بها. كما أن الطبيعة الوطنية الأساس للمسرحية، وفرضيتها

الاجتماعية الثقافية حول امكانية استمرار كون اليهود أفراداً كرماء فى المجتمع الكلى مع الافتخار فى الوقت نفسه بهويتهم الارجنتينية، تدعم من تأكيد هذه الوظيفة الثنائية. (١٥)

يتصف الفصل الأول من المسرحية بفعاليته الملحوظة فى الامساك بالمعالم البانورامية للحياة الجماعية التى لا بد منها فى آية محاولة للنظر إلى الفرد بوصفه مثلاً على نظام قيمى وطنى عام. وتعتبر حجرات الدون سالومون دلالة على بلاط الكاهن، فى اطارى الهموم والمشكلات السومية التى تتعامل معها، والحكمة التورانية الملهمة التى يجسدها، وقد تم تناول هذه الأشياء جميعاً بنظرة متفائلة للحياة، وما يتصف به الانسان من دعاية وحزن. ويتأكد بصورة فعالة اطار المرجعية الثقافية للمسرحية فى الحديث التالى بين الدون سالومون ومحام يحاول اربابه :

المحامي - هل لك أن تتصل بي الآن؟ فموكلي عليه أن يجري عملية فى سان خوستو ، ولا أستطيع الانتظار.

الدون سالومون - أموكلك طبيب؟

المحامي - لا؛ أقصد عملية تجارية.

الدون سالومون - صباح الخير.

المحامي - أنظر دني؟

الدون سالومون - كلا، إبنى أحبيك لاننا نسينا تقديم التحية. أنكر أن تتصل به.

المحامي - الآن؟

الدون سالومون - لا، عندما يحل دوره.

المحامي - أنا الدكتور بافيا كوستاس.

الدون سالومون - وحضرتك أيضا عليك الانتظار بالخارج.

المحامي - ولكن هذا مثير للقلق. لم يعد هناك احترام للطبقات الفكرية. ثم إنه ليس هناك من يصدقني عندما أقول إن عدالة السماء تعاني مما أطلق عليه اصطلاحاً مسيرة التعفن المستمر.

الدون سالومون - اظن أن هذا المصطلح يعني انتظر بالخارج من فضلك.

المحامي - ولكن هل تعلم من أنا؟ أنا الاستاذ الاحتياطي بكلية الحقوق، والمشرع السابق، والمسئول بأكاديمية العلوم القانونية، و ...

الدون سالومون - لا يبدو عليك ذلك. ماذا تريدني أن أقول؟

المحامي - أنا لست انساناً عادياً، فأنا متخرج من الجامعة.

الدون سالومون - ليس هذا ذنبى. ففي الخارج هناك من ينتظر، ومنهم عمال التراحيل والفقراء الكادحون. كل هؤلاء يعملون فى مهن صعبة وخشنة. ويبدو هذا واضحاً على ايديهم المليئة بالتشققات، ووجوههم المتربة، وكأنهم يمضغون رماد النيران. هؤلاء لم يحصلوا على أى قدر من تربية أو تعليم، ولم يتخرجوا فى الجامعة. ومع هذا، فإنهم ينتظرون فى صمت. أما الدكتور الذى يفترض أنه يقضى كل بومه فى راحة، فإنه يريدنى أن أفضله على الباقيين. (ص ٢٣) (١٦).

على أساس هذا الحوار، مقابل الوافدين والمغادرين فى بلاط الدون سالومون المتواضع، نستطيع تصور مدى الحماس الذى لقيته المسرحية من جمهورها. كما أن النبل الذى تتصف به الشخصية الرئيسية، ووطنيتها الصادقة والبسطة، واحترامها الشديد لقوانين الإله والانسان، وذكاءها فى التعامل مع مزاعم أولئك الذين بدعون أنهم أرفع منه مكانة اجتماعية، تعتبر جميعها معالم لخطابة المسرحية التى تستهدف استشارة تعاطف الجمهور واندماجهم بصورة فورية. وتسهم هذه المعالم فى زيادة الوعى الاجتماعى الذى يعتبر السمة الرئيسية الواضحة فى المسرحية.

يتمثل النمط الهيكلي الثانى للمسرحية فى الصراع الدائر بين الدون سالومون وابنته. ويعد هذا الصراع الثقافى المؤسف بين الاجيال - اذ إن ليا لا تستطيع ادراك العادات القديمة التى لا يزال أبواها يمارسانها، ولاسيما حقها فى الترتيب لزواجها - جزءاً آخر من النسيج المقولب للمسرحية، بمعنى أن تيمبو لا يتجاوز الاشياء المألوفة التى يقوم بها البطلان الرئيسيان كى يقدم شيئاً جديداً، كأن يقدم تفسيراً مبتكراً للمشكلة وتوابعها، ويدعم هذا الصراع النمط الهيكلي الأولى، لدرجة أنهما ينطويان معاً على أولوية نظام اجتماعى تقليدى، ألا وهو أن بلاط الدون سالومون يتضمن كلاً من قانون الديانة اليهودية والقانون الوطنى الارجنتينى . كما أن التسوية المناسبة للصراع الناشئ مع ابنته (التى تتزامن مع اضطراره بوظيفة العمدة الجديدة الدالة على ثقة العامة) يؤكد من جديد الاعراف الاجتماعية التى يود أن تلتزم بها أسرته :

سالومون: يبدو لي أن اهتمام السماء بالزراعة يجعلنا جميعاً سعداء، كما أن الحب يساوي بيننا، وهلموا لأحتضنكم. هل تتذكر عندما طلبت منك أن تشرح لي ما هو الحب ولم ترد علي؟ الآن أحسب أن أصدق أن الحب لا يوجد في منزل الاسرة فقط، ولكنه خارج البيت أيضاً.

ليا - أنا لا أعرف ما حدث لي تلك الليلة. كان هناك قمرٌ رائعٌ في السماء، ولم يكن لي دورٌ في وضعه بالسماء.

سالومون - ولا أنا. ولكن في كل مرة يطلع فيها سأطلب من الله أن يتكرر ذلك لعلك تعيدين الكرة. أيها السادة، حضراتكم ستغفرون ولكن ... الأب.

الطبيب - أظن أنه بإمكانك الآن قبول الترشيح (لمنصب العمدة). فلا ينقصك شئ حتى تكون في غاية السعادة.(ص ٧٨)

إذا عجزت مسرحية " خبز أبناء المهاجرين" عن أن ترقى فوق القوالب الثقافية التقليدية فى معالجتها للقضايا الاجتماعية الثقافية التى تنطوى عليها نظرة الدون سالومون للعالم، فإنها مؤثرة بشكل خاص فى قدراتها المسرحانية. ان تعليمات خشبة

المسرح (يحتوى النص المنشور على رسومات للاماكن التى تدور فيها أحداث كل فصل) ، وتدفع الديالوج لبُؤد على الطبيعة البانورامية التى كان من الواضح أن تيمبو مهتم بخلقها. وإذا كانت الحبكة غير متماسكة بشكل رئيسى، فإن الانتقالات بين المشاهد تعالج بمهارة عالية فيما يختص بالحدث الدائر بين الشخصيات والتعلمات المحددة للنشاط الواقع على خشبة المسرح. ويتسم الفصل الثالث، الذى تقع أحداثه فى الشارع ، بفعالية تامة فى هذا السياق، وفه تنتقل المسرحية من سياقها الطبيعى السائد (أو قالبها الكاركاتورى الغالب) لتتضمن مشهداً حالمًا بظهر فيه (يهود) للدون سالومون المكلوم.

باعتبر المشهد صورة مكررة بشكل بارع لغناء الدون سالومون، حيث يظهر فيه (يهود) مع السكرتير الذى يستشهد بالكتاب المقدس كى يوبخ الدون سالومون بطريقته الخاصة. ان الإله يخبره أنه قاض حكم وعادل إلى حد كبير، لكن لا يتصف بالمنطق فى موقفه تجاه ابنته.

ان الاله يعده بأنها ستعود إله يوما ما، وينذره بأن يعاملها بتفهم . ان هذا المشهد الحالم الذى يتبأ بالتخليص من الخطيئة التى تعد عنصراً ضرورياً فى الفكر اليهودى، هو عبارة عن قالب قديم وقد تم استخدامه بصورة فعالة عند هذه النقطة فى المسرحية من أجل إبراز تغر عاطفة الأب تجاه ابنته. وعلى الرغم من أن هذا المشهد - كما هو حال معظم مشاهد المسرحية فى واقع الامر - يقترب بشكل خطير من سقوط المتاع الدرامى، فإنه اذا تم تناوله ببراعة تامة يمكنه أن يؤكد على الحس الدرامى فى المسرحية، واستخدام تيمبو للمسرح بوصفه - اذا استخدمنا اسم فرقة مسرحية إسبانية قديمة - أعظم تياترو فى العالم : El Gran Teatro del Mundo

٦ - بابلو بالانت والالتزام السياسى للتياترو اندبندينتي

أطلق اسم "العقد سئ السمعة" *decada infame* على فترة الثلاثينات فى الارجنتين، وهى فترة اضطراب اجتماعى وسياسى وتدهور قومى شديد ، مما يخلف عن

الفترة التي شهدتها الأرجنتين خلال الاعوام العشرة الأخيرة، وهو الامر الذي لابد أن نقره آسفين . وفي سبتمبر عام ١٩٣٠، نجح الجيش في تنفيذ أول انقلاب عسكري في تاريخ الأرجنتين. وتبنت الحكومات التالية برنامجاً قمعياً أكسب العقد بحق الشعار سالف الذكر. وقد استلهم العسكريون موسوليني وهتلر، وسارت القوات في خيلاء نحو مقر الحكومة، أو بيت روسادا Casa Rosada ، في الشارع الرئيسي للمدينة، وهي تحمل دون قصد اسم طريق مايو Avenida de Mayo الساخر، وذلك لاستقلال الخامس والعشرين من مايو عام ١٨١٠.

أنهى الانقلاب العسكري عام ١٩٣٠ فترة الديمقراطية الليبرالية في الأرجنتين، وكان بمثابة وفاة سياسية تزامنت مع الاضطراب الاقتصادي الذي ترتب على انهيار السوق المصرفية عام ١٩٢٩ (وحيث إن الأرجنتين كانت آنذاك قوة اقتصادية ومالية لا يستهان بها ، فإن الاحداث التي وقعت عام ١٩٢٩ كانت لها في نهاية المطاف الأثر العميق نفسه في الولايات المتحدة وانجلترا وبلدان أوروبا الغربية) . لقد اضطرت إلى حد كبير الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية التي أصبحت تتصف بها الأرجنتين ، وقد حدث ذلك بصورة لا يمكن إصلاحها، خاصة وأن الأجنيتين لم ترجع أبداً إلى عهد الاستقرار الزاهي الذي شهدته البلاد في العقود الأولى لهذا القرن. ونظراً للوحشية التي تعرضت لها الأرجنتين في الثلاثينات، ظهرت في الفن محاولات لا حصر لها من أجل التكيف مع التدهور الحادث في المؤسسات، والوقائع التي تتسم بقبضة حديدية تشبه النازية والتي اتصف بها النظام الجديد للحياة الاجتماعية في الأرجنتين. (١٧)

ان مسرحية Las dias del odio التي كتبها بابلو بالانت (١٩١٤- ؟) Pablo Palant سوف تحظى باهتمام ضئيل مسرحياً لولا أنها تجسد رد فعل كهذا. وقد عرضت المسرحية أساساً منتصف عام ١٩٤٦ من قبل فرقة تياترو لير فلورنسيو سانشيز Teatro Libre Florencio Sanchez ، ونشرتها العام نفسه مجلة الأرجنتين المسرحية Argentors; revista teatreil ، التي تصدرها الجمعية العامة للمؤلفين في الأرجنتين (وهي جماعة تكاد تشبه جماعة الممثلين الأرجنتينيين)،

وهى تعتبر صدى للهدف الذى اتخذته حركة التياترو إندبندينتى من أجل رفع الوعى لدى مرتادى المسرح فيما يختص بالقضايا الاجتماعية والسياسية كجزء من برنامجها لخلق مسرح قومى مسئول. (١٨) وقدر فاز بالانت بالعديد من الجوائز الهامة لقاء نشاطه الدرامى فى الخمسينات ، وكان أيضاً مسئولاً عن ترجمة مسرحيات صمويل بيكيت Beckett كى تعرض فى الارجنتين لأول مرة . (١٩) ومن سوء الحظ أن المسرحية لبست مثلاً بارزاً بوجه خاص على الابداع الدرامى فى هذه الفترة . ومع ذلك، فإنها تستحق بعض الاهتمام نظراً لمعالجتها الواضحة لأحد معالم الفساد السياسى السائد كجزء من السياسة التقليدية فى الارجنتين (الزعيم، واللجنة، والرفيق، وغيرها من المصطلحات السياسية التى تعتبر رجع الصدى لمسرحية ايشيلوم التى نناولها الفصل الثالث) وقد اشد هذا الفساد فى الثلاثينات، ولا سيما خلال الفترة البيرونية، كجزء من التخلي الواضح عن القيم السياسية الليبرالية.

تطرح المسرحية مسألة الثقة والخيانة. فخوان كارلوس Juan Carlos شاب تحطم حبه العميق لأبيه الكومبادرتو حزقيال Ezequiel ، عندما اكتشف تورطه فى تزوير الانتخابات، ولجوءه للعنف لارهاب المعارضة السياسية. ويقوم خوان كارلوس، فى إشارة رمزية إلى قتل ابيه، يقذف Libreta de enrolamiento (وهى مستندات التصويت التى تتعين على كل مواطن أرجنتينى أن يستخرجها عند سن البلوغ)، فى وجه أبيه، والانضمام إلى حزب المعارضة، والدفاع عن مثل الانتخابات الحرة والزوية فى روح ديموقراطية حقيقية. وقبل اجراء الانتخابات التى تجسد الصراع الهام فى المسرحية، يعلم خوان كارلوس أن المعارضة تنوى تسليح نفسها كى تمنع خصومها من عملية التصويت. وبحث عن ابنه بين صفوف المعارضة ، وسترق السمع عن مخبأ الاسلحة ، ثم بخبر أبيه أنه ينوى الافصاح عما عرفه. وبحذر الأب ابنه من احتمال الانتقام الدموى من قبل زملائه عند معرفتهم بمن وشى بهم. وفى المشهد الاخير من المسرحية، يُقتل خوان كارلوس على يد أحد مسلحي المعارضة حيث يعلن فى تحد، وهو يحاول يائسا اقناع ابيه بقطع علاقاته بالسياسة المحتالين الذين يدمرون الوطن، أنه هو الذى أذاع موقع مخبأ الاسلحة السرى .

من الأهمية بمكان أن مسرحية بالانت تفتقر إلى مبدأ تطهير العواطف الذى تتسم به المسرحيات المعاصرة المشابهة التى تركز على القضايا التراجيدية ذات الفحوى الاجتماعية السياسية. لقد ضحى خوان كارلوس بحياته فى يأسه تجاه عناد أبيه، هذا العناد المثير للشفقة لأن الحب العميق لازال يجمع بين الأب وابنه. لكن المسرحية لا تروى بأنها تعوض حزقيال فى إطار كرسيتولوجى، أو أن قضية السياسة الديمقراطية قد استفادت من موت خوان كارلوس. ومن المؤكد أن السياق الرمزي العام للمسرحية يتخذ سمة تورانية. إذ إن حزقيال يجسد المرموز اليه بشكل ساخر مقابل "الحارس" على المبراث القومى والوطنى الذى يكرس خوان كارلوس نفسه له. إن اشارته الرمزية لقتل أبيه تنشأ عن اكتشافه أن حزقيال قد خان هذا العهد، وأصبح بحق عدواً لدوداً؛

حزقيال (متضاقاً) - ولكن ماذا تريد أن تعلمنى وأنت لازلت فى بداية حياتك؟ أو أنك تظن أن قراءة كتاب أو كتابين كفيل بتعليمك شئ فى الدنيا؟ (يعود إلى جهاز الراديو متضابقاً ويفتحه. ثم يغلقه خوان كارلوس. يجلس ويتناول الصحيفة. ينزعها خوان كارلوس من يده، وبعم الصمت.)

خوان كارلوس - أهذا كل ما تود أن تقوله لى يابى؟ أنى لا أعرف أى شئ فى الدنيا؟ ولا حتى عنك؟ (ينظر إليه حزقيال فى صمت) فحضرتك أيضاً كلماتك قليلة. لقد كنت أظن دائماً أن هناك شيئاً عظيماً وراء صمت أبى. كنت أحب أن أقول إن أبى كان يحدثنى قلبلاً. هل تعلم عن ماذا كنت أبحث منذ قليل؟ عن شئ كنت أحتفظ به منذ زمنٍ طويل، وفكرت ألا أريه لك أبداً. ولكن اليوم كان يوماً سعيداً... وأردت اظهار أحد المؤلفات الحمقاء عن "أبى". وهو من ذلك النوع الذى نكتبه فى السنة الثالثة أو الرابعة. كنت أود قراءته لتعرف قيمة أبى فى نفسى، وماذا يمثل بالنسبة لى. وكيف اننى حملت صورته واضحة دقيقة فى قلبى... إلا أن أبى خدعنى، وتفرقت الصورة وأصبحت خطأماً، وهذا يؤلنى. ألا يعد ذلك حقاً؟ (ص ١١) ٢٠

بعد السؤال الخطابى الذى يطرحه خوان كارلوس مدخلاً لخطوة المعنى التى تقترحها المسرحية على الجمهور. ويقوم بتكملة هذا المعنى سؤال خطابى آخر طرحه قبل ذلك

بلحظات قليلة ، إذ عندما يتحدث عن حماسه الوطنى، يتحدث أبيه : يبدو ذلك جميلاً، أليس كذلك؟ ويعتبر السخف والعبث سمتين بارزتين في مسرحية بالانت، ويحددان الأساس الساخر الذى يجعل المتفرج يقبل المعنى الدرامى للمسرحية. إن فكرة أن المثالية الشديدة لدى الشاب - مقابل خيبة ظنه الكبيرة عند اكتشاف طبيعة أنشطة أبيه السياسية - قد تكون سخيقة تمثل تحدياً لجمهور "العقد سئ السمعة" كى يتفق مع خوان كارلوس على ضرورة الحفاظ على مثل هذه المشاعر. ولاشك أن السخرية من جانب حزقيال ومدعوية - في سياق المسرحية - فى تحديد اطار الحياة القومية قد تكون بمثابة صورة صادقة مفترضة للحياة السياسية فى الارجننتين خلال الثلاثينات. كما أن تعليمات خشبة المسرح لمشهد مقر حفلة حزقيال بحدود وبمعنى آخر، فإن المرشح السياسى للحزب، يعلن توحده مع هتلر: سنتخذ فى أمريكا الطريق نفسه الذى اتخذه النازيون فى أوروبا (ص ٢٥). وفى المشهد الافتتاحى للمسرحية، يتعرض حزقيال للاتهام من قبل زوجته بأنه يأمل أن يتحطم الموالون فى الحرب الأهلية الاسبانية!

إن ما يهم حقاً فى استخدام بالانت لهذه الاشارات الواضحة كى بدعم تصويره الخيالى لسياسة "العقد سئ السمعة" (والتي لا بد أن نسير بكل صدق إلى جذورها فى الممارسات التى سبقت الانقلاب العسكرى عام ١٩٣٠)، هى أنها تشير إلى المعتقدات السياسية التى كان يعتنقها العديد من مواطنى الارجننتين وقت أحداث المسرحية. ويستطيع ايشيلبوم أن يشجب بكل ثقة روح الكومبادريتو عام ١٩٤٠ حيث إنها أصبحت بالفعل ذكرى فى الماضى. ومع ذلك، فإن بالانت يتحدث بصورة مناسبة العواطف النازية الكامنة - أو "القبضة الحازمة، على أقل تقدير - فى مجتمع قامت حكومته بدعم قوى المحور، ووفرت عام ١٩٤٦، عندما عرضت المسرحية لأول مرة، المأوى والملجأ لأفراد معينين من قادة حرب ألمانيا المهزومين . وهكذا ، تقارن المثل النازية للمرشح ايبارا Ibarra بالوطنية المثالية عند خوان كارلوس على تعليق زعيم الحزب بأن أحلاماً تراوده حول الدستور، وذلك في صورة تفسير ساخر "رأيت الدستور فى منامى، لأن الدستور أصبح الآن حلماً" (ص ١٦).

يشكل العبث السمة البارزة الاخرى التى تتجسد فى الحديث الذى يتبادلّه خوان كارلوس مع أبيه. وتتسم المثل الوطنية التى يعتنقها أفراد مثل خوان كارلوس

بالسخرية، وذلك أثناء العقد سئ السمعة (أو آية فترة تالية من فترات الاضطراب السياسى فى الارجنتين)، لدرجة أنها تتناقض مع الوقائع السياسية السائدة . وهكذا، يتمثل التحدى الذى يواجهه الجمهور فى الدرجة التى يستطيع عندها قبول أولوية المثل عند خوان كارلوس على الدقة الرئيسية التى تتصف بها نظرة حزقيال للنظام السياسى فيما يختص بعالم الواقع الذى تصوره المسرحية.

ليس من الضرورى تحديد موقف بالانت تجاه انتخاب بيرون، وامكانية شروع النظام السياسى الارجنتينى فى بداية جديدة من أجل التأكيد على المغزى الكامن وراء افتتاح المسرحية قبل أيام قليلة من تنصيب بيرون رئيساً للارجنتين فى الرابع من يونيو عام ١٩٤٦. وقد يكون بالانت استطاع قبول بيرون بوصفه حزقيالاً جديداً للحياة القومية فى الارجنتين، وقد لا يكون أستطاع قبول ذلك. وتتمثل النقطة الهامة فى أن مسرحيته قد تحدث المتفرج، عن طريق مساندة صورة واضحة للديمقراطية الدستورية الواضحة مقابل الفساد والاحتياط السياسى الذى استشرى بشكل كبير، فى أن يتفق مع خوان كارلوس على أن المثال كان يستحق التضحية بالنفس من أجله :

خوان كارلوس ، (يصرخ) لاتبك على ... ليس من حقك (يعم صمت. وفى صوت هادئ) وماذا حدث لو مت؟ لن يقتلونا جميعاً ... (متأثراً) أبى أيها التعس ... ماذا أحمل من ذنوب. (صمت عام ورهيب . وأخيراً يصرخ) دائماً فى شهر مايو نكون على أهبة الاستعداد ... (يستسلم الشاب المراهق للموت ، ولكن حزقيال جوتمان لا يستطيع البكاء). ص ٣١.

الهوامش

١- أوريليو فيريرى A.Ferretti ، الفارس Farsas ، الطبعة الثانية ، بيونس آيرس ١٩٥٣.

٢- ضم جوبللمو آرا G.Ara ، فيريرى إلى تعليقاته على الفارس، في كتاباته "التياترو فى أمريكا اللاتينية، مكسيكو ١٩٦٦، ص ص ١٧٧-١٨٣. ولا أستطيع أن أجد نقداً خاصاً آخر حول فيريرى. لكن راجع مقال لويس أورداز L.Ordaz فى موسوعة الادب الارجنطينى، بيونس آيرس، ١٩٧٠، ص ص ١٤٠-٢٤١. وأيضاً المقدمة التى كتبها راؤول كاستاجنينو R.H.Castagnino لكتاب "التياترو" لفيريرى ، بيونس آيرس ١٩٦٣، ص ص ٧-٢٠.

٣- هذا هو الاتجاه العام للتحليل الرائع الذى قدم رولاند بارتيس R.Barthes لاحدى روايات بالزاك Balzac ، التى ترجمها ريتشارد ميللر، نيويورك، ١٩٧٤.

٤- راجع دراستى عن كُتّاب المسرح هؤلاء فى "المسرح التجريبي فى الارجنطين منذ عهد بيرون" (دراسة غير منشورة)

٥- نتيجة لهذا ، أتعجب حقاً من عدم ذكر اسم جارسيا لوركا فى كتاب "التيماث الحديقة فى التياترو الارجنطينى، التأثير الأوربى ، لانجيليا بلانكو أمورس دى باجيللا، بيونس آيرس، ١٩٦٤. ولم يذكر اسم كاسونا Casona سوى مرة واحدة.

٦- لم أتمكن من الرجوع إلى دراسة أورستس دى لوللو O.Lullo حول اسنخدام الفولكلور على خشبة المسرح. وحيث إن الدراسة كتبت قبل عرض مسرحية

بونفيرادا، فإنها لم تتضمنها. لكن مسرحية بونفيرادا هي أحد النصوص التي عالجتها انجيلا بلانكو في مجلة مسرح أمريكا اللاتينية، ١٣، ٢ (١٩٨٠)، ٣١-٣٨.

٧- راجع الاشارات إلى شيكى وبوجاللى فى كتاب "الارجنتينيون والفلكلور، لجوان أمبروسيتى J.B.Ambrosetti ، بيونس آيرس- ١٩٦٣، ص ص ١١٦، ٢٠١-٢٠٢، ٢٥٣.

٨- جوان أوسكار بونفيرادا، الكرنفال ديل ديابلو ، فى ثلاثة أعمال درامية، بيونس آيرس ، ١٩٧٠، ص ص ١٣١-٢٤٣، ومرفق بها المقطوعات الموسيقية، وتحتوى هذه الطبعة أيضاً على مقدمة غير تثقيفية بصورة مؤسفة كتبها سيزار تيمبو (ص ١- ١٤). ولا أعلم بوجود نقد آخر لمسرحية بونفيرادا، باستثناء مادة لويس أورداز فى بيدرو أورجامبيد وروبرتو ياهنى، ص ٥١٤ - ٥١٥.

٩- بيرناردو كانال فيجو، "أحوال خوان" بيونس آيرس، ١٩٦١. كان النقد الاخيز لمسرح كانال فيجو الذى استطعت الاطلاع عليه هو مادة لويس أورداز فى بيدرو اورجامبيد وروبرتو ياهنى، ص ١١٥، ١١٦. وقد قام أوكتافيو كورفالان بدراسة شعر كانال فيجو وليس مسرحه، شعر الاوبرا عند برناردو كانال فيجو، توكومان، ١٩٧٦.

١٠- انزو ألويزى، "لاشئ من بيرانديلو ... من فضلك". مهزلة بلاعنف، فى أكثر من فصلين ، مع مقدمة وخاتمة بيونس آيرس، ١٩٣٧.

١١- يعد المرجع الرئيسى لبيرانديلو فى الارجنتين ما كتبه ارمينيو نيجليا E.g. Neglia، بعنوان بيرانديلو والاعمال المسرحية لمنطقة النهر الفضى، فيرنزى، ١٩٧٠. راجع كذلك جيوسيب بيلليني G. Bellini ، فى بيرانديلو فى أمريكا، فى ميلانو ١٩٧٧، ص ص ٢٨٥-٢٩٥. وجاء ذكر ألويزى فى صفحة ٢٨٨، وهناك إشارات عديدة لمسرحية ألويزى فى "التيماث الحديثة" لبلانكو أمورس.

١٢- روبرت ويزبروت R.Weisbrot ، "يهود الارجنتين ، من محاكم التفتيش حتى بيرون" ، فيلادلفيا ، ١٩٧٩ ، ص ص ١٠٣ - ١٠٤ .

١٣- لا توجد دراسة حول إسهامات كتاب المسرح اليهود كهذه. لكن راجع رسالة روبرت آلان جودمان R.A. Goodman حول "صورة اليهود فى الادب الارجنتينى كما يراها كتاب الارجنتين اليهود" ، ملخصات الراسائل الدولية ، ٣٣ ، ١٩٧٢ ، يقوم جوزى ماريال بدراسة احدى أهم الفرق المسرحية اليهودية ، وهى تياترو الجمعية الاسرائيلية الارجنتينية ، بيونس آيرس ، ١٩٥٥ ، ص ص ١٤٦/١٤٢ .

١٤- راجع المادة التى كتبها بيدرو أورجامبيد عن تيمبو فى بدرو أورجامبيد وروبرتو ياهنى ، ص ص ٥٩٥ - ٥٩٦ .

١٥- يناقش ويزبروت هذه السمة فى كتابات تيمبو على وجه الخصوص ، ص ١٨٦ .

١٦- سيزار تيمبو ، خبز أبناء المهاجرين ، بيونس آيرس ١٩٣٨ . تحتوى هذه الطبعة على مواد مكثفة حول المسرحية ، بما فى ذلك نصوص العديد من المراجعات والتعليقات .

١٧- راجع توليو هالرين دونجى ، الارجنتين (١٩٣٠-١٩٦٠) ، ١٩٦١ ، ص ص ٢٣-٩٧ . فى كتاب الارجنتين (١٩٣٠ - ١٩٦٠) ، لجورج باتيا G.Paita ، بيونس آيرس ، ١٩٦١ ، ص ص ٢٣ - ٩٧ .

١٨- راجع المادة التى كتبها لويس أورداز حول بالانت فى بيدرو أورجامبيد وروبرتو ياهنى ، ص ص ٤٩١ - ٤٩٢ .

١٩- راجع مسرحيات بالانت العبثية ، بيونس آيرس ١٩٦٨ .

٢٠- بابلو بالانت .

استراتيجيات الرواية فى حكايات تروى

لاوسفالدو دراجون

ظهر كل من أوسفالدو دراجون Osvaldo Dragun فى الخمسينات بوصفه كاتباً متساو بشكل واضح مع السابقين العظام للدراما الارجنتينية فى القرن العشرين؛ وفلورنسيو سانشيز Florencio Sanchez ، الذى أسس فى العقد الأول من هذا القرن معالجة درامية متكاملة للواقعية الطبيعية على خشبة المسرح؛ وأرماندو ديسيبولو Armando Discepolo الذى طور فى السنين العشر الأولى وفى العشرينات من القرن العشرين رؤية تراجيدية تامة لمجتمع الطبقة الدنيا تحت شعار "الجروتسك كربول" Creale grotesque ؛ وأيضاً روبرتو آرلت الذى كان - كما رأينا احد المبدعين العظام الحقيقيين فى السنوات الأولى للتياترو إندبندينتى.

بدأ دراجون (١٩٢٠-؟) عمله مع فرقة تياترو فراى موشو Teatro Fray Mocho خلال سنوات انحسار حركة الاندبندينتى فى الخمسينات. (١) ثم استمر فى تقديم اسهامات كبيرة للمسرح التجريبي الحديث الذى بدأ يظهر تأثيره فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات. (٢) ومما لاشك فيه أن مسرحية : "حكايات تروى" Historias para ser contadas ، التى قدمتها لأول مرة فرقة فراى موشو عام ١٩٥٧ ، كانت بمثابة نقطة انطلاق هامة ومبتكرة من نوعية الفارس Farsa التى كانت احدى الامثلة البارزة على مسرح تلك الفترة، والتى تمثل المسرحية الرائدة بين نصوص دراجون الاربعة. واذا كانت "الفارس" فى الغالب مزيجاً هزلياً أو كوميدياً لنقاط الضعف والمزاعم الانسانية ، فإن مسرحية "حكايات تروى" لدراجون كانت تسعى لتقديم مجاز معقد للغاية - وإن كان غير فنى بشكل واضح - لورطة انسانية مؤثرة ذات أبعاد وجودية واجتماعية. وقد أضاف دراجون فى كتابة هذه المسرحية إلى الحكمة الرئيسية للفارس، بعداً برختياً متعمقاً ، وأسس فى سبيل ذلك شكلاً ثورياً حقيقياً للمسرح الارجنتينى.

وقد استخدمت صفة "المسرح الملحمي" (٤) بصورة غامضة على الدوام فى اطار المصطلح الرئيسى الخاص بتعريف نظريات بيرتولت بريخت Bertlot Brecht . لكنه من الواضح مع ذلك أن الامر يعنى بـ "لامسرحة" ، المشهد من أجل دعم التأمل المثمر الذى رأى بريخت أن المسرح اللأرسطى قادر على استشارته. (٥) ومن البديهى فى مناقشات المسرح الحديث أن هذه اللامسرحة تنطوى على التخلّى عن حل العقد عن طريق تطهير العواطف ، وإيهام الحائط الرابع، ومجموعة من الهياكل التى خلقت أنماطاً من الاشتراك العاطفى من قبل المتفرج فى عالم "حقيقى" مثار بدقة على خشبة المسرح. ومن وجهة نظر هيكلية على وجه الخصوص، تشير اللامسرحة (وهو مصطلح وقع عليه الاختيار للتأكيد على الانتقال العام من إعادة التصوير المركز لمواقف الحياة الحقيقية على خشبة المسرح، بشكل يخلق اتحاد المتفرج بالنص وتطهيره لعواطفه) إلى مجموعة فضفاضة من المعالم النصية والفنية التى تدعم التأمل عند بريخت ، مقابل الاشتراك عند أرسطو . وتعد "الروائية" احدى هذه المعالم.

من المؤكد بشكل تقليدى أن الدراما تنطوى على "التصوير" وليست "الرواية" التى تتسم بأنواع تكتب فى الضمير الغائب، وتقوم على الإخبار، وإعادة خلق الحدث عن طريق الإخبار. وعلى النقيض، لعلنا نشير فى تاريخ المسرح إلى استراتيجيات من شأنها مسرحة الرواية، بما فى ذلك الانتقال من نوع من التصوير الدرامى إلى نوع آخر، مثل الكورس، والرسول، والشاهد على الاحداث التى لا تقع على خشبة المسرح، وتحديث الديالوج (مثل "اخبرنى بحقيقة ما وقع")، ومدير خشبة المسرح الذى قد يقوم، كما هو حال المسرح التجريبي فى القرن العشرين، بدور المعلق أو واضع اطار المشهد.

لكن الروائية - أى اخبار الجمهور مباشرة بما وقع ، أو يقع ، من أحداث ، بدلاً من دمج هذا الإخبار فى صورة شبيهة بالمسرحة الدرامية - يتم تجنبها بشكل متعمد لأنها من واقع اسمها تتناقض مع مفهوم المشهد المسرحى. ولكن على المنوال نفسه، ينبغى أن نتوقع أن المسرح الملحمى ، بتأكيد على تجاوز العيوب المزعومة لإشراك الجمهور فى المشهد المسرحى، يسعى إلى الاستخدام الأمثل والدقيق لهذه الانماط من الهياكل

اللدرامية التي قد تقوم بموازنة عوائق الدراما المزعومة . وتعتبر الروائية بمعنى الحديث الشفهى الذى لا يستوعبه الحدث الدرامى الداخلى أحد هذه الأنماط (بالطبع يبدو هذا الحديث بوصفه جزءاً جوهرياً فى الهيكل الموجود للعمل الدرامى نفسه) . وليس من قبيل المصادفة أن الروائية تشيع فى مسرح بريخت بوصفها أداة "إشارة" رئيسية لقيام الجمهور بتأمل الحدث المرسوم.

هناك مستويات ثلاثة للرسائل الشفهية فى مسرحية دراجون . وتشكل هذه المستويات جوهر الروائية فى المسرحيات لدرجة أن التعرف عليها يتمثل فى ادراك أن النصوص لا تعتمد على شكل الرسالة فى الدراما التقليدية. كما أنها لا تعتمد على الشكل الذى نربطه بالأعمال التى تخطو نحو تدمير الحائط الرابع، ومخاطبة الجمهور سواء من خلال الشخصيات، أو من خلال شخص مشارك أو ملاحظ ، مثل مدير الخشبة أو المؤلف الداخلى. وعن طريق الشكل التقليدى للرسالة الدرامية ، نفهم الاطار الذى يجعل الجمهور المتلقى المتميز ، وإن كان بصورة غير مباشرة ، للرسالة- الذى يبدو أن المسرحية تعبر عنه بشكل مبسط . وينفصل المزيد من الاعمال التجريبية ، لاسيما التى ترجع إلى الطليعة الفنية فى أوائل القرن العشرين، عن وهم المخاطب الغائب أو العرضى للرسالة الدرامية ، وذلك عندما تعترف بوجود الجمهور من خلال آليات لغوية مكشوفة ومتنوعة . وهذه "صيغة نداء" تطورت فى أعمال المسرح المفتوح الحديثة لتصل إلى الاتصال المادى واللغوى بالجمهور. إذ إن الهيكل المسرحى يماثل الهيكل الدرامى فى اصراره على عنصر الرسالة الحاسم .

لكن مسرحية دراجون تتخطى حتى هذا الشكل الاخير من الوضوح الهيكلى. إن ما يحدث فى المسرحية هو تداخل بين دمج الجمهور والتعليق الذاتى النصى. ويضفى هذا التداخل الشرعية على حصة "الاهتمام الانسانى" التى تعزى إلى الدراما فى الخطاب الافتتاحى الموجه للجمهور. لاحظ أن هذا الخطاب يؤكد على أن هذا التداخل - مقابل الصورة التقليدية للجمهور بوصفه الملاحظ المتميز للعمل - هو التجسيد المتميز للقصة المتواضعة للجمهور، والذى لولاه ما وجدت المسرحية من الاساس. وهكذا، يوفر

الجمهور كلاً من جوهر المعنى فى العمل وشرعيته اللغوية، إذ إن المتلقى يبرر وجود الرسالة:

رجل صغير هو مجرد بذرة

وحكايته

حكاية بسيطة.

فنحن نوجد

لأنكم توجدون.

وحكاياتكم تمر بأرواحنا

وتبكي عليها أيدينا

بدموع نجلبها من العالم الآخر

وابتسامة أيضاً.

ولو أن أحدكم أيها الآباء.

لديه ابتسامة كي تبدو علي الشفاة،

وعبرة كي تنزل من العيون،

فليقترب منا نحن الممثلين

عند نهاية العمل [...] (ص ٥٦) (٨)

لابد من الإشارة فى المقام الأول إلى أن أناً من معالم الروائية التى تركز على هيكل درامى "مفنوح" بخاطب الجمهور لا تعنى أن مسرحيات مثل "الحكايات" تفتقر

إلى الوحدة الهيكلية. وعلى الرغم من أنها قد تسعى إلى وهم اللانعزالية المندفعة من المركز، فإن الطريقة التي تندمج بها العناصر الملحمية في نمط يمكن وصفه، تشكل في واقع الأمر وحدة هيكلية كاشفة. وفي مسرحية "الحكايات" يتضمن هذا النمط الانتقال بين التصوير الدرامي للحدث، والتعليق على الحدث، كجزء من التمثيل الدرامي، مما يشكل بصورة مؤثرة المستوى الثانى لعملية التمثيل عن طريق تنحية الحدث جانباً. ولقد ارتبط الزمن المضارع التاريخي بصورة تقليدية بالحدث الدرامي، حيث إن ما يحدث على الخشبة يحدث "الآن"، ويتم نقلنا إلى الزمن "الآن"، ونحظى بملاحظته. ومع ذلك، فإن التداخل بين تصوير الحدث، والتعليق على الحدث يؤسس محوراً زمنياً للسياق الدرامي يتم تدعيمه على الفور - نظراً لأنه تفرّد في القضاء على وهم "الآن" التاريخية - بوصفه سمة بارزة في المسرحية.

يصبح تدعيم المحور الزمني للنص الدرامي، بدوره، عنصراً رئيسياً في روائية هذا النص. وهذا مرده إلى أن أحد المعالم البارزة للرواية، أى المضارع الآن للروائي الذي يخبرنا "الآن" ما حدث "آنذاك" (ميزة الشرح/ البيان في النظرية الروائية)، يتم دمجها في هيكل المسرحية. وفي إحدى مسرحيات ثورنتون وايلدر Thornton Wilder، قد يقوم مدير الخشبة بالتفريق بين "الآن" الخاصة بعملية التمثيل (أى الرواية الدرامية)، و"آنذاك" الخاصة بالحدث (كما يصوره الممثلون). وفى مسرحية دراجون، يفي الممثلون بهذه الوظيفة الثنائية. ويؤدى هذا التفصيل إلى نشوء نسيج معقد بصورة ما فى احاديثهم الفردية، وهم يتحركون جيئة وذهاباً بين "الآن" الروائية (التعليق والانتقال) و"آنذاك" الدرامية (الحدث المصور). وبهذا المعنى، نجد أنهم يشبهون صيغة الرواة / المشاركين فى القصص، والذين يخبروننا من وجهة نظرهم عن الحدث الذى لعبوا فيه دوراً بارزاً.

وبكمن الاختلاف هنا فى أن الروايات تركز فى العادة على صيغة واحدة للرواية / المشارك، فى حين أن حفنة الممثلين فى مسرحية دراجون يقومون جميعاً بدور الرواة، إضافة إلى تمثيل أدوار عديدة فى الحدث المصور/ المروى. وتجدر الإشارة إلى أن هؤلاء الرواة بوفون بدورهم بوظيفتين رئيسيتين للرواة فى الرواية، وهما التعليق

والانتقال . وفى حين أن التعليق يلفت انتباهنا لالتصاقه بدور الراوى - فلم يستخدم النص راو ظاهر بشكل متميز ما لم تستعن بوجهة نظره وتعليقاته الغالية؟ - فإن الانتقال لا يلتصق بهذا الدور بشكل واضح. ومع ذلك ، يعد الانتقال عنصراً هاماً لجميع النصوص الشفهية ، إذ يمكن إعادة سرد جميع الابعاد الاصلية فى الاحداث؛ ومن بين معالم الإشارات اللغوية: التلخيص والتركيب والتبليغ الاختيارى. إن الانطلاق ، والعلامات اللغوية المعينة المرتبطة به (مثل "إيجاز قصة طويلة " وغير ذلك) ، تسمح للرواية بالتركيز على النقاط الهامة فى الحدث، والتي يقوم التعليق الروائى بدوره بالتركيز عليها وتفسيرها.

إذا تفحصنا إحدى "الحكايات" ربما نجد هذه المعالم ، وكبف تعمل كى تعطى النص وحدة هيكلية منفردة. فحكاية ورم وامرأة ورجلين تسرد قصة غير مباشرة لبائع متجول يصاب بخراج فى اللثة يمنع من التجول ببضاعته فى شوارع بيونس آيرس المزدحمة . وعندما يحاول الشفاء بالطب القديم يخسر أمواله، ثم يلقي حتفه بسبب الخراج. ، تؤكد عناوين المسرحية على طبيعتها النصية المزدوجة، إذ إن "حكاية ورم" تشير من جهة إلى الحدث المصور أو المروى، فى حين أن "امرأة ورجلين تشير إلى روائية النص فى شكل الممثلين الثلاثة الذين سيقومون بتصوير الحدث. وتتضح هذه الازدواجية من السطور الافتتاحية للمسرحية ، والتي يقدم فيها الممثلون انفسهم ، وأيضاً الحدث الذى سيجرى تصويره:

الممثل الأول - ولكي نبدأ سنحكي لكم حكاية ...

الممثل الثانى - ... عن ورم ...

الممثل الأول - ... وامرأة ...

الممثلة - ... ورجلين.

الممثل الثانى - لا تفكروا أن ذلك لم يحدث أبداً.

المثلة - ولو فكرتم ...

الممثل الأول - ... تفكرون أيضاً أنه لم يحدث

الجميع - ... فيمكن أن يحدث قريباً.

رجل - أنا الرجل . فى الحكاية أعمل بائعاً متجولاً، واحد من هؤلاء الذين ينادون هيا إلى الكرة ... هيا إلى الكرة فى كورينتس وكارلوس بيليجرينى ... عندما يضع لى هذا المنديل ... (يربط منديلاً حول رأسه) فذلك سيعنى أن الورم بدأ يضايقنى . لا تنسوا ذلك . (يخرج المنديل)

امرأة - وأنا سأكون زوجته فى الحكاية . وإذا كنتم تروننى جادة، فذلك لأننى زوجته. فلو أننى كنت تزوجت مهندساً ... (تتنهد) ... مثلما كانت ترغب أُمى .. (ص ٥٨).

تبين السطور الختامية لهذا الجزء (ليس هناك بطبيعة الحال مشاهد محددة الشكل فى مسرحية تدور أحداثها فى أقل من عشر صفحات مطبوعة) كيفية تناول عمليتى التعليق والانتقال الروائى فى المسرحية، وكيفية دمج التداخل بين التعليق والحدث المصور فى حديث فردى واحد على لسان ممثل. ونتيجة لهذا ، تنقسم الجمل الثلاث الواردة فى حديث المرأة بين التعليق على المسرحية والحدث المصور. فالجملتان الأوليان تقومان بتقديم حدث الحكاية، فى حين أن الثالثة تصبح، دون مقدمات، جزءاً من الحدث نفسه. وبعبارة أخرى، الجملتان الأوليان تنتميان إلى "الآن" الخاصة بالتصوير الروائى- "هذا ما سأقوم (فى هذه اللحظة) باخباركم به حول ما حدث (آنذاك، وهنا تظهر ملاءمة تعبير الحكاية. أما الجملة الثالثة فإنها جزء مكمل للحدث المروي. وهكذا، تنوقف الممشة عن التعليق على الحدث، وتتحول فجأة إلى أحد الافراد المشاركين فى الحدث المصور الذى يدور حول زوجة طالت معاناتها، وتنفس عن احباطها بتلفظ كلمة adynaton التى تعبر عن فرصتها الضائعة.

يستخدم دراجون في سائر هذه الحكاية ، والحكايتين الآخرين الانتقالات المفاجئة في أحاديث الممثلين إشارة إلى مستويي "الآن" مقابل "آنذاك". علاوة على ذلك ، تجسد هذه الانتقالات الحدود الفاصلة بين مستويات ثلاثة من الإشارة النصية، وهي الحدث المصور دراميا، والتعليق على الحدث، والتعليق الذاتي على النص. وهذا معناه، أن المسرحية - إضافة إلى وضع الحدث والتعليق جنباً إلى جنب - تتضمن أيضاً وضع التعليق وإدماجه في الهيكل الموحد للمسرحية جنباً إلى جنب ، إذ إنه في المسرحية "يعلق الممثلون على كيفية تعليقهم على الحدث الذي يصورونه". وفي الفقرة التي استشهد بها للتو، لا تعلق المرأة على الحدث الذي ستقوم بتصويره في الجملة الثالثة من حديثها. بل تعلق على الطريقة التي ستقوم فيها بتصوير هذا الحدث.

دعونا الآن نتفحص بعض الأمثلة على الانتقالات بين هذه المستويات الثلاثة التي تدعم صورة الروائية في المسرحية، لدرجة أن التعليق على الحدث المصور يبدو أنه يتفوق على الطريقة نفسها التي صور بها الحدث، وكأن الممثلين كانوا يتحدثون بشكل أكبر عما سيمثلونه أكثر من انخراطهم في عملية التمثيل نفسها. وفيما يلي أمثلة أخرى على الانتقالات من الحدث أو التعليق على الحدث إلى التعليق على كيفية تصوير الحدث:

البائع - إلي الكرة... إلي الكرة! ٢ نوفمبر ١٩٥٦. أحكي لكم هذه الحكاية لتعرفوا أن هذه الأشياء تحدث فعلاً. لا أظن أن بإمكانكم مساعدتي. كنت أعتقد أن القدر سيفعل ذلك، لكنه لم يستطع (ص ٥٩)

البائع - إلي الكرة... إلي الكرة! وفجأة نصل للقصة. أه! أشعر بألم في أحد الضروس. إلي الكرة... إلي الكرة! فعلاً تؤلني جداً. حسناً، لا أستطيع الذهاب للصيدلية. ولا أحمل معي دواء أبداً. إلي الكرة... إلي الكرة! لماذا تذهب إلي المدرسة؟ (ص ٦٠)

البائع - الليل يهبط ... وأصبح يؤلني . وجهي لم يعد كالبطيخة؛ انه مثل
البالون ... وهكذا، فإن هواء الليل عليل، أليس كذلك؟ لو أنك تعلم أن بداخل
روحي اسمعوني، عليه أن يجعلهم يهتمون بي ... فأننا عندما أموت
سينقصهم شيء! اسمعوني ! هؤلاء الثلاثة يمكنهم أن ينفعوني لو كانوا الدم
الذي يجري في عروقي ! اسمعوني ! لا تصفروا بجواري ! فلم يعد يؤلني .
نعم، ولكن ألا ينم وجهي عن شيء ؟ ألا يشبه أحدكم وجهي ؟ هل بينكم من
هو مصاب بورم ؟ اسمعوني اذن واعلموا أنه يجب علي أن أعمل، وليس
عندي وقت. ان رمز الموت هو تمثال لفرعون ميت. إلي الكرة ... إلي الك ...
(يموت) ص ٦٥-٦٦ .

يتعين الإشارة إلى أن تعليقات كالتى تجسدت فى الاستشهاد الأول تقوم، بالترادف
مع برولوج "الحكايات" ، تبرير "المنفعة" التى ستعود من المسرحيات ، فهى ترفع من
وعى الجمهور بالأشياء التى تدور فى عالم الواقع. (٩) وعلى المنوال نفسه، ينطوى
المشهد الأخير فى المسرحية (وهو آخر الاستشهادات الثلاثة) على غموض بارع بشكل
خاص، فليس من الواضح اذا ما كانت صيغة الأمر "اسمعونى" Oiganme، موجهة
إلى الناس بالشارع، أى زبائن البائع غير المعينين الذين فقدهم بسبب مرضه، أو جمهور
المسرحية الذين يعتبر الحدث درساً لهم فى حقيقة الاشياء. ولا بد أن مصير البائع هام
لكلا الهدفين المحتملين لصيغة الأمر

وعلى الجانب الآخر، تمتلئ المسرحية كذلك بالانتقالات بين الحدث المصور، والتعليق
على معالم الحدث. لاحظ فى هذه الحالات الانتقال بين أفعال الزمن المضارع (حيث
يجعل التمثيل الحدث يدور فى الزمن الآتى)، وأفعال الزمن الماضى (حيث "آنذاك"
الحدث، التى يعبر عنها بشكل غير مباشر عن طريق التعليق والانتقال الروائى):

البائع: فى تلك الليلة رجعت للعمل، وكان وجهى يزداد ورماً. (يظهره) انظروا -
فى أيام أخرى كان يعجبنى سماع الناس وهم يتحدثون فى السياسة. أما الآن فلم أعد
أحتمل ذلك. انه الورم الذى تسبب فى ذلك. فى الماضى كانت لدى احدى الاذنين

أخصصها لسماع الفتيات وهن يتحدثن عن الفتيان. ولكن الآن تسبب المنديل الذى أعصبه على رأسى فى سد أذنىّ. انه الورم الذى يضغط على رأسى . ولم يعد باقيا الآن سوى الورم، وأنا لم أعد قادراً على الصياح، ولهذا لا أبيع شيئاً.

الزوجة - وعندما عاد قال لى إنه لم يبع شيئاً. وبدأ لى ذلك غير معقول، خاصة وأننا فى بداية الشهر تماماً. لا يمكن أن يستمر الحال هكذا. وغداً ، عليك أن تذهب إلى طبيب الاسنان (ص ٦١).

بخلاف المسرحيات التى تحتوى على المستويين فقط، الحدث والتعليق على الحدث، فإن التعليق على الحدث فى "حكايات" دراجون لا يقوم بتبرير الحدث (بمعنى ما يجرى تصويره) أو التمثيل (كيفية تصويره). وبالأحرى، يعتبر التعليق على الحدث شكلاً من أشكال الروائية الذى يخدم الانتقال من أحد ركائز الحدث الكلى إلى الآخر . وهكذا ، نجد ما يبرر طبيعة النظام الذى تقوم عليه هذه المقاطع من الحدث، والتى تصور بشكل مباشر من خلال إشارات التمثيل المسرحى. والحق ، يبدو أن هناك تعليقاً شفهيّاً أكبر على الحدث مقارنة بالتصوير المسرحى المباشر له، كما هو الحال فى الحديث التالى الذى يعتبر الأطول فى المسرحية بأسرها، والذى "بحل محل" الإشارة التمثيلية، إذا جاز لنا القول :

الزوجة - أردت أن أقرأ عليه أشعاراً رائعة ، كنت قد رأيتها فى أحد الكتب ... (يخرج البائع) ... ولكنه فتح الباب وخرج. لماذا يفعل دائماً الشئ نفسه؟ عندما يعود للمنزل بعد انتهاء عمله، وأريد أن أحكي له أن أحد رواد الفضاء اكتشف نجماً جديداً أسماه لوثيا، مثل اسمي أنا، فسيغط فى النوم(ص ٦٢).

يدخر التعليق على الحدث لخدمة الانتقالات بين ما يتم تمثله وما لا يتم ، وكذلك ربط ما يتم تمثيله بالمعنى العام للحدث فى "الحكايات" . ونتيجة لهذا ، يدخر التعليق الميثامسرحى للمستوى الثالث من النص، أى الحالات التى يعلق فيها الممثلون على

أنفسهم ، ليس بوصفهم مشاركين فى الحدث ، بل ممثلين فى حدث يشاركون فى أدائه والتعليق عليه. وتضفى هذه الصفة على "حكايات" دراجون "صراحتها الخاصة" ، وتعقيدها الهيكلى الفريد عندما نحللها تحليلاً نقدياً. وربما تؤكد "الحكايات" على وجه الخلاف بين "الحكايات" وأشكال الفن الدرامى الأكثر إحكاماً:

لو كانت حياة الرجل بالفعل كالنجمة

التي يستغرق وجودها دقيقة واحدة

في تلك المسيرة اللانهائية

الذي هو يوم واحد في حياة العالم.

نتفق علي أنها مجرد حكاية،

حكاية صغيرة لم تتحقق

وأحياناً تنتهي قبل أن تبدأ.

حكاية قصيرة لكي تروي.

إن الكوميديا الإيطالية كانت شيئاً آخر.

ربما كان ذاك في ذلك العهد الوردي

واليوم ، تتساقط أوراق الزهرة أمام الرياح

وتظل الاشواك كي تدمي أيدينا

المتصلبة أحياناً (ص ٥٥)

غير أن "الحكايات" البسيطة تجد في محاولتها للابتعاد عن تعقيدات كوميديا
ديلارت، نصها الفريد المتمثل في مستويات الحدث والتعليق عليه، واستخدام
الاستراتيجيات الروائية. (١٠)

الهوامش

- ١- راجع الملاحظة الخاصة بفرقة "فراى موشو" فى كتاب "أوقات فراى موشو" ، وذلك فى البرولوج الوثائقى الثالث لاوسفالدو دراجون O.Dragun ، "الاحد الملعون" ، مدريد ، ١٩٦٨ ، ص ص ٥٣-٦٣.
- ٢- يناقش دراجون عمله بالتفصيل فى مقابلة مع ميغيل أنجيل جيلا M.A. Giella ، وبستر رoster P.Roster ، وليندرو أورينا L.Urbina ، فى تياترو : اليوم يأكلون النحيف، أتاوا ، ١٩٨١ ، ص ص ٧-٧١.
- ٣- راجع ، حكاية الحكايات ، أوسفالدو دراجون ، فى "حكاية لتروى - النسخة الكاملة" ، أوتاوا ، ١٩٨٢ ، ص ص ٣-٦.
- ٤- جايم بوتنزي J.Potenze ، تأثير بريخت على تياترو الارجنتين ، اصدار كونجنزو رقم ١٩ ، ١٩٧٤ ، ص ص ٩٩-١٠١.
- ٥- تتسم ببليوجرافيا بريخت المسرحية ، وما يسمى الأساليب البريختية ، بالشمولية . ويكفى الاستشهاد بمراجعين للدراسات المنشورة فى الارجنتين ، والتى تعكس ما تم فى هذا البلد فيما يختص بالانتاج المسرحى ونقد النصوص الدرامية : راؤول كاستاجنينو R.Castagnino فى "السيمبوتيقية والايولوجية والتياترو الأمريكى اللاتينى المعاصر ، بيونس آيريس ، ١٩٧٤ . وأوجاستو بوال Auguste Boal فى تياترو المضطهدين وأشعار سياسية أخرى ، بيونس آيريس ، ١٩٧٤ .

٦- مما يدعو للدهشة أن هناك دراسات قليلة حول المسرح عند دراجون ، بخلاف المراجعات والملاحظات التي دارت حول مسرحياته. راجع مثلاً: التعليقات فى هيب كامبانيلا Campanella ، فى Cuadernos hipanoamericanos ، رقم ٢٣٤ ، ١٩٦٩ ، ص ص ٦٧٣/٦٩٣. وكارلوس جيانو Ghiano فى Ficción ، رقم ٢١ ، ١٩٥٩ ، ص ص ٧٦/٨٠. ومما يجذب الاهتمام العابر الملاحظة التالية حول الحكايات، والتي أبدأها كارلوس ميجيل سواريز Suarez فى Primeracto ، رقم ٣٥ ، ١٩٦٢ ، ص ص ١٠/١٣. وهناك دراسات خاصة أجراها دونالد شميدت Schmidt حول التياترو عند أوسفالدو دراجون ، فى Latin American Theatre Review ، ٢-٢ ، ١٩٦٩ ، ص ص ٣/٢٠. وماتويل جاليسن Galich ، Conjunto ، ١٦ ، ١٩٧٣ ، ص ص ٨٢/٨٦. وقد قام بطبع دراسة شميدت باللغة الانجليزية ليون ليداي Lyday ، وجورج ووديارد Woodyard ، فى «كُتَاب مسرح فى ثورة ، مسرح أمريكا اللاتينية الجديد» ، أوستن ، ١٩٧٦ ، ص ص ٧٧/٩٤. راجع أيضا جوزى مونليون Monlean فى دراجون والحكايات ، فى Un maldito domingo ، ص ص ١٨/٤٠.

٧- عندما تظهر شخصية على المسرح ، وتخطب الجمهور ، فإنه يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أنه ، حتى هذه اللحظة ، كان يشارك فى حدث درامى يجرى بعيداً عن رأى من الجمهور . وهكذا ، يكون البدء فى خطاب يجمع بين الممثل والجمهور وسيلة للتأكيد على أن الجمهور لم يكن سوى شاهد هامشى على خطاب بين ممثل وممثل ، أى مسرحية أخرى مستقلة .

٨- أوسفالدو دراجون ، تياترو ، بيونس آيريس ، ١٩٦٥ . وجميع الاستشهادات من هذه الطبعة . وقد نشرت الحكايات فى الاساس عام ١٩٥٧.

٩- حول تياترو الوعى ، فى أمريكا اللاتينية ، راجع جوديث بيسيت Bissett ، الهياكل الدرامية لزيادة الوعى فى مسرح الالتزام بأمريكا اللاتينية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، جامعة آريزونا ، ١٩٧٦ . وهناك معالجة لمسرحية وكانوا

يقولون لنا أننا مخلصون لدراجون فى فصل حول «الطبقة المتوسطة والانحلال الاجتماعى» .

١٠- علي الرغم من دراجون التى لا يمكن انكارها فى الدراما المعاصرة على أساس التزامه الاجتماعى الثقافى بواقع أمريكى لاتينى معاصر، وعنصر الابتكار فى أعماله ، فلم يذكر اسمه فى دراستين مفردتين حول المسرح الارجنطينى فى الستينات ، وهما : نيستور تيرى Tirri ، الواقعية والتياترو الارجنطينى ، بيونس آيرس ، ١٩٧٣ ، وليليان تشودى Tschidi ، التياترو الارجنطينى الواقعى (١٩٦٠-١٩٧٢) ، بيونس آيرس ، ١٩٧٤ ، وليس لدى ما يبرر هذا الحذف .

ملحق توثيقي

المسرح بأسعار السينما

بقلم

سيرجيو باجو

مقاعد أمامية تشغل مقدمة أرض المسرح تسع بالكاد مئة وعشرين متفرجاً ، يجلسون دون راحة على طاولات خشبية. خشبة مسرح شديدة الضيق حتى أن الممثلين يضطرون لتحريك أذرعهم بحساب شديد . سلسلة من الأضواء الخافتة لا تستطيع طرد الظلال بعيداً. هكذا كان الموقع الذي أتى فيه إلى الحياة المسرح الشعبى فى بيونس آيرس خلال السنين العشر الماضية فى مبنى متهالك على كال كورينتس ، بالقرب من ريودى لابلاتا Rio de la Plata .

لم يكن التياترو ديل بوبيلو ، الذى لاقى الترحاب منذئذ بوصفه أحد المشروعات التعاونية الناجحة فى العالم بأسره ، يركز على مخرج محترف . وفى الواقع ، كان ليونيداس بارليتتا Leonidas Barletta قاصاً قبل أن يشرع فى مشروعه الوهمى . بل ان الممثلين لم يكونوا ممثلين حقاً. وفى الحقيقة ، كان الشباب والطاقة الفنية هما الأصول الوحيدة التى بدأوا بها .

تراوح عدد المتفرجين بين الثلاثين يوماً ما ، والخمسين يوماً آخر ، وفى حالات عارضة نادرة كان يصل إلى المئة والعشرين ، أى الحد الأقصى . وكان ذلك كافياً لإعطاء المسرح كل ما يريده من تشجيع جماهيرى أولي .

وقد سيطرت أعمال الفارس المتدنئ والاعمال الموسيقية المهلهلة على المستوى التركيبى سيطرة تامة على مسرح بيونس آيرس لسنين عديدة. وكانت محاولة التنافس معها ضرباً من الحمق . ومنذ الحرب الأخيرة ، أصاب الشلل مسرح ريودى لابلاتا

التقليدى الذى كان مزدهراً فى بعض الاوقات ، والذى كان من رواده فلورنشييو سانشيز F.Sanchez . وكان الذوق السيئ هو العرف السائد عندما شرع بارليتا وزملاؤه فى شن حملتهم .

ماذا كانوا يقترحون عمله ؟ تقديم الكلاسيكيات الجيدة ، والمسرحيات المعاصرة المنتقاة التى يكتبها الأجانب . واعطاء الكاتب المسرحى الارجنتينى الذى لم يكذ يتواجد آنذاك الفرصة كى يرى أعماله على خشبة المسرح . وايضاح أن الناس يستطيعون تذوق الاعمال الجيدة .

إن عشرين سنتافو (عملة صغيرة فى الارجنتين) ليست بالمبلغ الكبير كرسوم دخول. ويستطيع ساكن الموانئ parteno أن يشاهد هذه المسرحيات بسعر تذكرة دخول السينما . وكى يتحقق ذلك ، قام المخرج والممثلون بنظافة المسرح بأنفسهم ، وضبط الأنوار ، وتجهيز الأزياء . وظلت أسعار الدخول منخفضة ، ومع زيادة الطلب على شباك التذاكر ، قررت الفرقة الانتقال إلى مكان أوسع .

وقد وجد المكان فى كال بيليجرينى Calle Pellegrini فى قلب بيونس آيرس . وكان المبنى مصادراً للمصلحة العامة ، لكن البلدية سمحت للتياترو باستخدامه إلى أن جرى هدمه .

كان الجمهور يتوافد فى أعداد كبيرة آنذاك لمشاهدة عروض مقدمة لسيرفانتيز Cervantes ، وجوجل Gogol ، وبوجين أونبل Eugene O'Neill . وقام بعض الشعراء وكتاب النثر الارجنتينون بالكتابة للتياترو على وجه الخصوص . كما سنحت الفرصة من خلاله لعدد من مصممي خشبة المسرح والرسامين كى يعملوا لأول مرة بعيداً عن القيود الظالمية للمسرح التجارى . وطلبت نقابات العمال تقديم عروض فى مقارها الخاصة . وأرسلت المدارس والكليات طلابها إلى عروض خاصة .

وفى أحد الأيام ، جرت تجربة جديدة كانت لها نتائج بعيدة المدى . فبعد أن أسدل الستار الاخير ، ظهر المخرج بارلستا من الكواليس ، وسأل الجمهور عن رأيه الصريح

ففيما عرض عليه للتو . وكان من الصعب الحصول على التعليقات الاولى . لكن سرعان ما شاعت عادة تعبير الجمهور عن رأيه بعد انتهاء العرض ، وأصبحت سمة ظاهرة في بيونس آيرس .

لعل أكثر ما وسم التياترو بجو المغامرة هو الكارافان المتحرك المستخدم في سنواته الأولى . وقد قامت الفرقة بصناعة وتجهيز العربة التي كانت مع قدوم الصيف تستخدم في زيارة الاحياء الفقيرة في المدينة أو المدن المجاورة .

في مستهل الأمر ، اعتقد النظارة ، ولاسيما الصغار ، أن المسرح المتحرك مجرد سيرك . ولم يتوقع أحد أن يشاهد مسرحيات لشكسبير أو لوب دي فيجا Lope de Vega ، وأحيانا كانت تشعر الفرقة بالخرج من زيادة الجمهور الذي يتطلع إلى نوع مختلف تماماً من الترفيه . وفي بعض الاحيان ، كان المخرج يقوم بدور المنادى ، حيث يقف على طاولة في وسط الشارع . وتدريبياً ، بدأت الطبقة الشعبية العاملة تجتمع حينما يتواجد المسرح المتنقل في الاحياء المجاورة .

لكن الشرطة وضعت حداً لهذه الحماقة . فقد شرح مفوض الشرطة لبارليتا انه لم تعد لديه القوة الكافية للحفاظ على النظام في هذه العروض التي يجتمع فيها ، ليلة بعد ليلة ، حوالى ألفين عاملٍ ، أو ثلاثة آلاف ، أو أربعة .

واعترض بارليتا قائلاً ، لكن يا سنيور ، ان النظام يستتب من نفسه أثناء العرض الفني . تلغثم مفوض الشرطة لثوانى قليلة ، ثم قال أجل ، لكن من يضمن أن مظاهرة سياسية ثورية لن تنشأ عن هذا العرض في ليلة ما ؟

وهكذا توقفت جولات التياترو في الاحياء الفقيرة . لكن جميع جولاته لم تتوقف . اذ كانت تقدم بعض العروض الصيفية في الهواء الطلق في أكثر المناطق الطبيعية الخلابية بيونس آيرس . فقد كانت تعرض كلاسيكات أغريقية عديدة على احدى الجزر ببحيرة باليرمو بارك ، في وسط النباتات الكثيفة لحديقة النبلاء . وفي بارك ديل ريتيرو تم إحياء مشاهد منسوبة تماماً ، تعود إلى بدايات المسرح الأرجنتيني .

غير أن العمل العظيم للتياترو بدأ عندما سمحت له البلدية باستخدام أحد المسارح الكبيرة فى بيونس آيرس . وكان ذلك من نصيب تياترو نوفو Teatro Nuevo ، على كالم كورينتس ، ولكن هذه المرة فى خضم النشاط الفنى بالعاصمة .

وكان الرقم القياسى الذى تحقق هناك فى غضون سنوات قليلة مبهرًا للغاية . وقد احتشد الناس لمشاهدة عروض كلاسيكية ومعاصرة لقاء عشرين أو ثلاثين سنتافو . كما قاموا بمشاهدة أعمال كتاب المسرح الأرجنتينيين ، الذين يمكن تسمية العديدين منهم « كتاب تياترو ديل بويلو » ، وكانوا من أفضل الكتاب آنذاك .

كان التياترو كذلك حافزاً على مشاريع فنية أخرى . فقد أصبح مركزاً موسيقياً تعقد فيه مئات الحفلات الموسيقية سنوياً . وكانت تعقد فيه كذلك المعارض الفنية . وكان هناك معرض كتاب أرجنتينى دائم . وتم التوسع فى المناقشات الجماعية .

وأقدم التياترو على نشر مجلة كونداكتا Conducta ، وهى أهم مرجع أدبى فى البلد ، وإن صاحب ذلك خسارة مالية فادحة . وتم عرض فيلم ناجح يقوم على موضوع (Las Alincaos) ، قام بكتابة السيناريو الخاص به ألوىزى وجونزاليز آريلي .

لاشك أن اعتراضات فنية عديدة يمكن اقامتها ضد التياترو ديل بويلو . لكن لاشك أيضا أنه كان كذلك مشروعاً شعبياً مؤثراً بشكل فعال .

وعندما استخدم التياترو نوفو ، كان المخرج والممثلون والفنيون يحصلون على رواتب شهرية مساوية لما يحصل عليه الممثلون النجوم فى المسرح التجارى . لكنهم ، مع ذلك ، كانوا دائماً يؤدون أعمالاً أكثر من وظائفهم المحددة . فمن أجل تحويل المسرح القديم إلى مكان مريح مع إدخال العديد من التعديلات الحديثة ، استلزم ذلك منهم تركيب خشبة دائرية ، وتحديث النظام الضوئى بالكامل ، وتجهيز كافة الادوات الضرورية . وقد قاموا بوضع الديكورات بمساعدة مجموعة من الرسامين . واستمروا فى تجهيز الازياء بأنفسهم ، وكانوا يستخدمون الخيش أحياناً حتى لا يتعدوا نطاق الميزانية .

وفى ظل هذا النظام التعاونى ، عندما كانت تقدم الفرقة على عمل جديد ، كانت تخصم المصروفات من رواتب الممثلين والفنيين . وكانت فكرة الفرقة نفسها أن تظل غير معينة الاسم . ولم تفصح البرامج عن أسماء الممثلين ، ولم يعرف أن أفضل ممثلة تدعى جوزيفا جولدار Joseha Goldar ، وأن أفضل ممثل باسكوال ناساراتى Pascual Nascaratti - إلا بعد مرور سنين عديدة .

يرتكز التياترو على خمسة عشر عاماً من النشاط المستمر . ولم تنجح الفرقة فى تأسيس مسرح جديد وخلق مواهب جديدة ، وهو ما يتفق مع غرضها الاساسى فحسب ، بل إنها صقلت الملكات النقدية لدى جمهور عريض .

كما كان التياترو نواة حركة هامة انتشرت خارج حدود بيونس آيرس . فقد نشأت على وتيرته مجموعة من المسارح المستقلة ، وقامت بدور اجتماعى بارز ، على الرغم من اختلاف قدراتها الفنية .

من الواضح أن الشعور بأن هذا الاهتمام الشائع فى الثقافة لا يحظى بدعم رسمى كان يستثير الخطر . فقد هوت حكومة الارجنتين الفاشية بمطقتها على التياترو وسحبت البلدية التصريح باستخدام التياترو نوفو . وكان القرار الذى أصدره آنذاك الحاكم بازيليو برتينى Basilio Pertine ينص على أن التياترو ديل بوبيلو لا يقدم سوى أعمال اليهود والشيوعيين . وأنشئ بدلاً منه مسرح البلدية تحت إشراف تيزانوس بنيتوس Tezanos Pintos ، الناقد المسرحى السابق فى جريدة البامبيرو EL Pampero النازية .

اعتقد النازيون أنهم قضوا على جذور " الشيوعية " فى التياترو ديل بوبيلو . وعلى النقيض من ذلك ، احتشد أصدقاء هذه الحركة من أجل دعم بارليتا ، وساعده فى انشاء مسرح بسيط فى بدروم مبنى متعدد الطوابق حديث فى قلب حي المسارح بيونس آيرس .

وفى حين أن تيزانوس بيتتوس Tezanos Pintos حصل على دعم حكومى كبير
(فقد أعطى ٣٠٠,٠٠٠ بيسو لمصاريف عام فى شهر مايو) ، فإن تياترو ديل بوبيلو
لبارليتا كان غير مرضى عنه منذ بداياته .

إنتر - أميركان (واشنطن العاصمة ،

٤-٥ ، مايو ١٩٤٥ ، ٢٥-٢٧ .

رقم الإيداع / ٨٦٣٠ / ١٩٩٦
دولى ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٦١٩ - ٨
مطابع المجلس الأعلى للآثار

المسرح المستقل فى الأرجنتين

